


سلسلة فصلية يصدرها المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث في قطر



المسرح والمدينة

د. يونـس لوليدي

يونيو 2006



المســرح والمـدينة

دراسات ثقافية
سلسلة فصلية تصدر عن
المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث في قطر
إدارة الثقافة والفنون
قسم الدراسات والبحوث
هاتف: ٤٨٧٧٢٨٣ - ٩٧٤+
فاكس: ٤٨٨٣٧٩٤ - ٩٧٤+
ص. ب: (٣٣٣٢) الدوحة ـ قطر
المشرف على السلسلة: علي ناصر كنانة

الكتاب رقم (٢) يونيو ٢٠٠٦
المسرح والمدينة
لوحة الغلاف: أحمد سلطان
تصميم الغلاف: عماد برقاوي
الطباعة: مطابع دار الشرق

المسرح والمدينة

د. يونس لوليدي

مقدمة

ليس المسرح هووسيلة العرض الوحيدة التي تملكها المدينة، فالاحتفالات الطقوسية، والأشكال المتنوعة للحياة اليومية هي أيضاً عروض.

وما من شك في أن المدينة (La cité) قد احتضنت المسرح منذ نشأته، وأن المسرح عبّر دائماً عن هذه المدينة وعن قضاياها وانشغالاتها. وما من شك أيضاً في أن هذه العلاقة بين المسرح والمدينة تبرز لنا أن المدينة ليست مجرد أسوار وبيوت وأزقة وشوارع، وإنما هي أيضاً روح تظهر في شكل تجليات متعددة قد تكون هي العقيدة، أو التراث، أو اللغة، أو الأسطورة، أو المقدس، أو التربية، أو باقي الفنون والآداب والأشكال الفرجوية.

ويصبح الفعل المسرحي من خلال ارتباطه بالمدينة فعلاً اجتماعياً، قادراً على التعبير عن حقيقة وتلاحم الجماعة، مشكلاً رؤية جماعية تنظر من خلالها المدينة إلى نفسها وتاريخها. وعندما تتبنى المدينة المسرح وتؤمن به، فإنها تحتضنه، وتخصص له الفضاءات الملائمة، وتجعله مكوناً من مكونات ثقافتها ومتعتها. وعندما يتبنى المسرح المدينة، فإنه يتبنى نبض الشارع، وينقل أحاسيس الناس وهمومهم إلى فضاء اللعب، ليمد حبال التواصل بينه وبين ساكنة المدينة، أي كل الجمهور المحتمل.

وعندما تهمش المدينة المسرح ولا تطبعه بهويتها، لأنها أصلاً فقدت هويتها، ولأنها غير قادرة على ممارسة حريتها ـ لذلك فهي تحرم المسرح من حريته ـ فإن المسرح يبادلها التهميش ويزدريها ويحتقرها.

إن الوظيفة الأساسية للمسرح ـ مهما اختلفت اتجاهاته ومدارسه ـ هي

تحقيق المتعة. صحيح أن المتعة تختلف باختلاف بنيات المجتمع، وباختلاف ثقافة المدينة وخصوصيتها، إلا أنه مع ذلك تبقى للمسرح هذه القدرة على أن يحقق المتعة الذهنية والحسية. فالجمهور يأتي إلى المسرح ليستبدل عالماً مليئاً بالتناقضات بعالم منسجم، وليستبدل عالماً لا يعرفه جيداً بعالم الأحلام.

إننا مهما تحدثنا عن علاقة المسرح بالمدينة فإنه لا ينبغي أن نعتقد أن المسرح سجين هذه المدينة أو أن المدينة سجينة المسرح، فالمسرح يمكّننا في كثير من الأحيان من مغادرة العالم الذي نعيش فيه، كما أننا ننطلق في كثير من الأحيان في المسرح من أرض ما ومن زمان ما ومن مدينة ما، دون أن نعود إلى هذه الأرض أو هذا الزمان أو هذه المدينة. فالمسرح قد يولد ويفرض نفسه أحياناً غير عابئ بحاجة أو عدم حاجة المدينة إليه، بل قد لا يبالي أحياناً حتى بقبول أو رفض هذه المدينة له، لأن ما يهمه في بعض الأحيان هو أن يسعى إلى أن يولد كما يسعى الجنين إلى أن يولد، أن ينبع من أعماق الروح، أن يصارع من أجل إخراج عالم يرفض أن يخرج، أن يكون مجرد فعل درامي، أن يفرض رؤية خاصة، أن يمارس سلطة، أن يطرح أسئلة دون أن يجيب عنها، أن يمارس التخييل والابتكار والاكتشاف والخلق كوظائف طبيعية وكضرورة غريزية، تماماً كما أن التنفس وظيفة طبيعية في حياة الإنسان، وكما أن الخلق ضرورة غريزية لديه، ولا واعية في كثير من الأحيان.

تسعى هذه الدراسات إلى أن تؤكد أن المسرح هو من بين آخر الأمكنة التي ما زال بإمكان الإنسان أن يمارس فيها إنسانيته و"مدنيته".

د. يونس لوليدي

الفصل الأول

المسرح والمدينة

الفصل الأول

المسرح والمدينة

لا شك أنه للبحث في علاقة المسرح بالجمهور، وعلاقة المسرح بالمدينة، لا بد من التأكيد على العلاقة الجدلية والبنيوية القائمة بين المجتمع والمسرح بصفة عامة، ذلك أن المسرح فن قبل أن يكون أداة تقنية أو بعداً ميتافيزيقياً أو سياسياً أو بيداغوجياً. وهذا الفن ناتج عن الجهد الدائم والمتداخل لمجموعة من المبدعين الذين ينتمون إلى نسيج المجتمع نفسه، ويدخلون في تركيبة المدينة نفسها. إنه وسيلة إخبار، ووسيلة تواصل قائمتان على عرض مواقف متخيلة، وعلى توظيف العنصر الأساسي في كل مجتمع إنساني، الذي هو اللغة.

وللبحث في العلاقة بين المدينة والتجارب المسرحية لا بد من طرح أسئلة تتعلق كلها بطبيعة العلاقات بين نسيج الحياة الاجتماعية والمواقف المعروضة على المسرح، وكذا بطبيعة العلاقات المركبة الموجودة بين النماذج الاجتماعية المستلهمة من المدينة والشخصيات المتخيلة التي تنتمي إلى عالم المسرحية. ويمكن في هذا الإطار تسجيل مجموعة من الملاحظات من أبرزها :

١. المسرح ليس هو وسيلة العرض الوحيدة في المدينة، فالاحتفالات الطقوسية والأشكال المتنوعة للحياة العامة هي أيضاً عروض. ولا شك أنه من الممكن إقامة علاقات بين "المسرحة العفوية"، التي تقوم عليها الحياة الاجتماعية في المدينة، والخلق الدرامي الذي يقوم عليه المسرح.

٢. ينبع المسرح كخلق جمالي من مجال التجربة الجمالية، ويلعب في بعض الظروف دور التجربة الحيوية للحياة الاجتماعية في المدينة، ليس فقط عن طريق توظيف تقنيات معروفة مثل "السيكو. دراما" و"السوسيو. دراما" وإنما كذلك عن طريق التكوين السيكولوجي والاجتماعي الذي تقوم به بعض الأعمال المسرحية، حيث تمكن من التسامي عن الغرائز، ومن الكشف عن الإمكانيات والطاقات المجهولة، أو غير المعترف بها، فتعتبر هذه الأعمال المسرحية تجارب علاجية في متناول المدينة. ولعل هذا ما كان يقصده الكاتب الألماني "فريدريش فان شيلر" Friedrich von schiller (١٧٥٩-١٨٠٥)، حين وصف العلاقة الوطيدة بين المسرح والمدينة في بلاد اليونان القديمة وقال إن التراجيديا الإغريقية علمت الإنسان الإغريقي ممارسة حريته[١].

إن الحديث عن علاقة المسرح بالمدينة يؤدي إلى الحديث عن الفن الذي هو بطبيعته محاكاة للواقع، أو لنقل المسرح الذي يحاكي المدينة، إلا أنه يستحيل أن تكون هذه المحاكاة كاملة وكلية، ومن هذه الاستحالة نشأت قواعد الفن. وبما أن الفن لعب، وبما أنه ليس هناك لعب بدون قواعد، فإنه ليس هناك فن بدون قواعد. ومن أهم قواعد الفن المسرحي أن نغوص به في خضم حياة المدينة. غير أن هذا لا يعني أن نقذف بالمدينة على خشبة المسرح، كأننا لا نستطيع إلا أن نقلد المدينة. لكن ما يجب أن نبحث عنه من خلال تمازج المسرح بالمدينة هو حياة المسرح بكل حريتها وتكسيرها للقيود. وحرية المسرح هاته هي التي تسمح للكاتب المسرحي أحياناً بأن يخدع وبأن يقدم وهم الحقيقة بدل الحقيقة نفسها، وبأن يعرض شبح المدينة بدل المدينة نفسها؛ وبأن يذر الرماد في العيون.

فالمسرح عندما يدخل في نسيج المدينة، ويُدخل المدينة في نسيجه، يمزج بين العناصر الواقعية والعناصر المتخيلة، ويخلق تأثيراً متبادلاً بينهما. فالجانب الواقعي في العمل المسرحي هو الذي ينقل إلينا ما نراه كل يوم في المدينة، وما نحسه وما نفكر فيه، أما الجانب المتخيل فهو الذي يساعدنا في المسرح على فهم ما نراه ونحسه ونفكر فيه في المدينة. ولعل هذا ما كان يقصده الكاتب المسرحي "أرتور ميلير" Arthur Miller حين كان يتحدث عن مسرحياته، ويصفها بأنها تقول للجمهور: "هذا ما تشاهده كل يوم، وما تفكر فيه، وما تحسه. والآن سأريك ما تعرفه بالفعل، ولكن لم يكن لديك من الوقت ولا من الفضول ولا من الذكاء ولا من الوسائل ما تستطيع به أن تفهمه"(٢).

إن الكاتب المسرحي وهو يقدم لنا صورة للمدينة يتداخل فيها الواقع والمتخيل، يريد أن يعلمنا كجمهور، أن يسلينا، ويقترح علينا حقيقة ما، ليس من الضروري أن تكون ثابتة، ولا أن تكون ملتقطة كما تلتقط الصور الفوتوغرافية، المهم أن تستمد بعض عناصرها من ظروف الحياة اليومية للمدينة. ففي المسرح لا يشكل واقع المدينة إلا مشروع الحياة، أما متخيل المدينة فهو الذي يحول المشروع إلى حياة بالفعل. وواقع المدينة ليس إلا دعوة إلى الوجود، أما متخيل المدينة فهو الذي يحول هذه الدعوة إلى وجود بالفعل.

إن الجمع بين متخيل وواقع المدينة من جهة وعقل وإحساس الجمهور من جهة أخرى، هو الذي يسمح للكاتب المسرحي بأن يرى الحدث الواحد من جهتين مختلفتين، ويكسبه القدرة على أن يعرض أمامنا آمال وأماني الشخصيات والجمهور، ومن ورائهم آمال وأماني المدينة. وإذا كانت هذه

القدرة على الرؤيا من زاويتين مختلفتين هي ما يميز الكاتب المسرحي عن الروائي والرسام والنحات، فإن ما يميزه عن المؤرخ، هو قدرته على أن يخلق لنا تاريخ المدينة مرة ثانية، حيث يغوص بنا مباشرة في حياة المدينة، وعوض أن يرينا مميزات الشخصيات، يرينا طباعها، وعوض أن يعرض علينا أوصافها، يعرض علينا وجوهها.

إن الكاتب المسرحي وهو يعيد خلق تاريخ المدينة، لا يلعب دور أستاذ التاريخ، ثم وهو يرصد أخلاق المدينة، لا يتماهى مع أستاذ الأخلاق، وإنما هو يبتكر ويخلق وجوهاً وصوراً ويجعلنا نعيش حقباً ماضية نستطيع أن نتعلم منها ما نتعلمه عادة من دراسة التاريخ، ومن ملاحظة ما يجري حولنا في الحياة اليومية للمدينة.

فالكاتب المسرحي لا يقوم في نهاية الأمر بالتأريخ. وإن كان يوظف تاريخ المدينة - وإنما يقدم لنا تاريخنا وحقيقتنا كجمهور، فوق الزمن ومن خلال الزمن. إن العمل المسرحي يعكس لي صورتي، إنه مرآة، إنه التزام وموقف، إنه تاريخ موجه - فوق التاريخ - نحو أكثر حقائق المدينة عمقاً[٢].

ولا شك أن ما ينبغي أن ينشده المؤلف المسرحي هو الحقائق الأولية والمعطيات الأساسية للمدينة، غير أن هذا لا يعني أن الحقائق الأولية لا توجد إلا في واقع المدينة، بل إن الحقيقة توجد أيضاً في متخيل المدينة، بل ربما كانت الحقيقة الموجودة في متخيل المدينة محملة بدلالات أكثر من الحقيقة اليومية. فحقيقة المدينة توجد أيضاً في أحلامها وفي خيالها، لكن لا يجب أن يوظف متخيل المدينة من أجل الخيال فقط، وإنما من أجل أن نجعل الجمهور يتعرف على حقيقة المدينة، وحين يتعرف عليها، يخيل إليه أنه عرفها طوال حياته. فتبدو له بسيطة وطبيعية، ويصبح الغريب أمراً

عادياً، ويصبح الشيء غير المفهوم واضحاً، ويصير المستحيل ممكناً.

إن المسرح وهو يحتضن المدينة، والمدينة تحتضنه، لا يمكنه أن يقوم فقط على ما هو طبيعي، لأن الطبيعي نفي للفن. فالفن هو "الكذب" في أقصى درجاته، إنه "الكذب" الذي يفرض نفسه كأكثر الحقائق صدقاً. وما ينبغي أن ينشده الكاتب المسرحي من خلال هذا "الكذب"، هو الحقائق الأولية لمدينة بعينها أو للمجتمعات الإنسانية بصفة عامة. ولا يمكن أن يتحقق هذا الأمر إلا إذا اصطدمت أجزاء من حكاية المسرحية بأجزاء من واقع الحياة اليومية، وإلا إذا اصطدمت حياة الشخصيات المسرحية بالحياة الخاصة والعامة للجمهور وللمدينة.

إن هذا الحديث عن العلاقة البنيوية بين المدينة والمسرح، لا يعني أن المدينة قد أعطت دائماً للمسرح المكانة التي يستحقها، ولا يعني أنها خصصت له دائماً الفضاء الذي يلائمه، فتاريخ المسرح يشهد بأن علاقة المدينة بالمسرح قد ساءت في كثير من الحقب.

فهذا فرانسيسكو ميليزيا (Fransesco Milizia)، وهو يتحدث عن مسارح إيطاليا سنة ١٧٧١، يسجل بمرارة كيف أن مدينة مثل Venise (البندقية) - والتي كانت امبراطورية آنذاك - لم تستطع أن تبني مسرحاً في مستوى عظمتها وعراقة تاريخها، وحتى المسارح التي وجدت فيها في تلك الحقبة - وهي سبعة - أقيمت على أنقاض بنايات مهدمة، وفي أزقة مهملة ومهمشة.

ويقترح ميليزيا على المهندسين إن أرادوا تجاوز هذا المشكل، أن يحترموا في بناء المسارح مستقبلاً ثلاثة مبادئ أساسية هي: قوة البناء، وسهولة

الوصول إلى المسرح، وتناغمه مع المدينة[٤].

ويوضح ميليزيا تصوره للفضاء الذي ينبغي أن يحتله المسرح في المدينة حين يؤكد أن المسرح يجب أن يبنى في ساحات المدينة التي يمكن الوصول إليها بسهولة، والتي ينبغي أن تكونْ ملتقى شوارع كثيرة تسمح بمرور الجمهور الذي يركب العربات، وتضمن سلامة الجمهور الراجل. كما أن اللمسة الجمالية والفنية ينبغي أن تمس ظاهر المسرح وباطنه. وما من شك في أن هذه المقترحات هي وليدة تصورات جديدة عن المدينة، مدينة تكثر فيها الساحات، ومفترقات الطرق والشوارع والأزقة، حيث يتحقق التوازن بين النظام والتنوع.

إلا أن مثل هذه المقترحات النابعة من التصورات الجديدة للمدينة كان يصعب تطبيقها على المدن العتيقة الموشومة بتاريخها الهندسي والفني والثقافي والاجتماعي والاقتصادي.

وإذا كانت المدينة في هذه الحقبة لم تهتم كثيراً بالمسرح كبناية، فإنها كانت تهتم به كعروض فرجوية، إلى درجة أن مسارح فلورانسا مثلاً، وضعت برامج عروض حسب فصول السنة، ففي فصل الربيع مثلا كان يفتتح كل من مسرح "La Pergola" ومسرح "Nuovo" برنامجهما بعروض الموسيقى والباليه، وفي الخريف كان يقدم مسرح "La Pergola" أوبيرتا، بينما يقدم مسرح "Cocomero" كوميديا نثرية، وفي الصيف كان يقدم مسرح "Santa-Maria" كوميديا نثرية دون باليه[٥].

وهكذا على الرغم من أن المدينة قد تهمل في فترة من تاريخها المسرح أو تهمشه، إلا أنها لا تستطيع أن تتخلى عنه، لأنه فضاء وسط، فضاء تلاحم

بين الأسفل والأعلى، بين الخارج والداخل، بين المقدس والمدنس، ولأنه يحمل في طياته الظاهر والخفي، النظام والفوضى، الطبيعي والمصطنع.

فحتى الكنيسة نفسها في العصور الوسطى حاربت المسرح في مرحلة أولى، ولكنها عادت لتوظيفه في مراحل لاحقة، لأنه متجذر في المقدس، ولأنه حتى وإن كان خطيراً، فإنه لا يمكن الاستغناء عنه.

وإذا كان تاريخ المسرح قد احتفظ لنا بنماذج من مدن همشت المسرح وأهملته، فإنه احتفظ لنا أيضاً بنماذج من مدن خصصت للمسرح المكانة المناسبة، والفضاء الملائم. فالمكان المسرحي قد نشأ في كثير من المدن في توازن بين فضاء المدينة، وفضاء المنزل، وفضاء المسرح. فهذا المهندس الإيطالي كاميليو سيتي (Camillio Sitte) يبين - في حديثه عن المدينة الأوروبية منذ القدم وإلى حدود ما قبل الحداثة - هذا الرابط البنيوي بين المدينة والمنزل والمسرح، حيث يقول: "تشكل الساحة بالنسبة إلى المدينة ما تشكله الغرفة الرئيسة بالنسبة إلى المنزل". ويقول أيضاً: "أليست الساحة (...) نوعاً من المسرح؟"[٦].

وبذلك فإن المسرح والمعبد والمنزل والساحة العمومية، كلها فضاءات تجمع بينها قرابة يجسدها تاريخ المدينة. بل هناك من ذهب أبعد من ذلك واعتبر أن كل فضاء في المدينة أو فضاء في المنزل هو فضاء لعب،[٧] أو هو بالضبط فضاء يضيف وظيفة درامية إلى مختلف الوظائف الاجتماعية والثقافية والاقتصادية التي تمارسها الأفضية. فالمدينة كانت كمنزل كبير، والمنزل كمدينة صغيرة، والمسرح كان مدينة وأصبح منزلاً. وبذلك ارتبط تاريخ المسرح بتاريخ المدينة مورفولوجياً وثقافياً واقتصادياً، بل إن المسرح والمدينة عاشا معاً في حقب تاريخية وضعية مزدوجة: وضعية حقيقية

ووضعية مثالية، وضعية معيشة ووضعية محلوم بها. فوجدنا أن المدينة المثالية شكل من الأشكال الممكنة للمسرح، تماماً كما أن المكان المسرحي، صورة من الصور الممكنة للمدينة المثالية.

وهكذا نجد المهندس الفرنسي كلود نيكولا لودو (Claude-Nicolas Ledoux) (١٧٣٦-١٨٠٦) يقدم تصوره لنموذج المسرح الذي كان سيبنى في مدينة بوزانسان (Besançon) الفرنسية سنة ١٧٧٥، إذ يقول: "لنتجاوز قرون الجهل، حيث كانت قاعاتنا قاعات لعب بالأكف، ولنأخذ كنموذج أفعال الإنسانية الأكثر سهولة التي تحدث كل يوم أمام أعيننا: كيف نجتمع مثلاً في ساحة عمومية حول مشعوذ حين نريد أن نسمعه بشكل جيد، كل واحد يتحلق حوله، فالأقوى يقترب أكثر، والأضعف يجلس في مكان أبعد، وبما أن الشعاع قريب جداً، فإن الذي يصيح يسمعه كل الحاضرين"(٨).

وبذلك فإن قاعة المسرح ستكون صورة مطابقة لبساطة الفعل الإنساني، وملائمة لمختلف الطبقات الاجتماعية للمدينة، إذ وجدنا المهندس يخلق داخل المسرح فضاء يلائم كل طبقة، مما سيجعل النظام العام للمسرح صورة مطابقة للنظام العام في المدينة، حيث يقول لودو (Ledoux): "فالمدرج سيؤثثه الرجال الذين سيؤدون أكثر، والشرفات مخصصة لهيئة الأركان، والمقصورات الأولى للنساء الأكثر غنى، والمقصورات الثانية للنساء من الدرجة الثانية، والأرض يفترشها الذين يؤدون أقل"(٩).

وبذلك يظهر أن المهندس كانت له القدرة على تصور العلاقة التي ينبغي أن تقوم بين المدينة والمسرح، وأن الهندسة أداة أساسية في المسرح، لأنها ضبطت قواعد الفرجة، إلى درجة أنه أصبح من الضروري لكي ندرس

دراماتورجيا عصر ما، أن نبدأ أولاً بدراسة الشكل الهندسي للمسرح في ذلك العصر. فالهندسة هي تنظيم للفضاء من أجل خدمة وظيفة ما، أو لنقلْ هي أداة ووسيلة ابتكرها الإنسان من أجل أن تسمح له بإنجاز فعل ما، وهذا الفعل يأخذ صورتين في المسرح: الصورة الأولى أن أرى وأسمع، والصورة الثانية أن أوري وأسمع الآخر. فأصبحت الهندسة في تصورها للمسرح الذي ينبغي أن يبنى تسعى إلى تحقيق التوازن بين هاتين الصورتين. بل إن المدينة - ممثلة في الهندسة - ذهبت في احتضانها للمسرح أبعد من ذلك، فعوض أن تظل المدينة هي التي تعكس ظلالها وأنوارها على المسرح، صار المسرح هو الذي يلقي بظلاله وأنواره على المدينة. وهكذا نجد جوليان كراك (Julien Gracq) وهو يتحدث عن مدينة نانت (Nantes) الفرنسية وعن المسرح الموجود في حي جراسلان (Graslin) يقول: "لا أعرف أي مدينة في فرنسا، غير نانت، حيث المسرح - وهو يجمع حوله مجموعة من الأزقة المتلاحمة - يلقي على حي بكامله ظلاً دائرياً بمثل هذه العظمة وهذا الطول"(١٠). ولعل الذاهب إلى هذا المسرح عبر الأزقة الضيقة سيكتشف هذه البناية المسرحية وسيفاجأ بها وهي تنتصب وسط الساحة وتندمج داخل النسق الهندسي للمدينة: فضاء مسرحي سري، في مدينة سرية. بل لعل ما يميز أيضاً هندسة هذه المدينة هو ذلك التوازن بين المدينة القديمة والمدينة الجديدة، وذلك التكامل بينهما مما يجعل منها نموذجاً هندسياً رائعاً للاندماج البنائي. وهذا ما يؤكد في نهاية الأمر أن "تنظيم فضائنا ينتج عن الصورة التي نكونها عنه"(١١).

وهكذا عندما تحتضن المدينة المسرح، وتطبعه بطابعها، وتكسبه هوية انطلاقاً من هويتها، فإنه سيبادلها الاحتضان، ومن خلالها سيحتضن

الجمهور، ويطبعه بطابعه. حينئذ سيصبح الانشغال الأكبر للمسرح هو التعبير عن الحياة الجماعية للمدينة، وعن الروح الجماهيرية، وسيؤمن رجل المسرح، أن المسرح ـ كما يقول جاك كوبو ـ : "يجب أن يحمل إلى الإنسان أسباب الإيمان، والأمل، والتفتح"(١٢). وبذلك لا يكون المسرح فناً كبيراً فقط، وإنما يصير أيضاً إيماناً وحباً كبيرين، مما يجعل رجل المسرح ـ حتى وهو يتناول المواضيع والمضامين القديمة ـ يرتبط بعصره من خلال الارتباط بواقع المدينة ومظاهرها المحسوسة.

ويدفع هذا الإيمان بالتكامل بين المدينة والمسرح والجمهور كاتباً مسرحياً مثل الفرنسي أرمان سالاكرو (Armand Salacrou) إلى القول بأنه "لكي يظهر عصر مسرحي كبير، يجب أن يلتقي جمهور كبير بمؤلف درامي كبير. لا أعتقد أن المؤلف الدرامي هو ثمرة الجمهور، ولا أن الجمهور هو ثمرة العمل الدرامي، ولكن أعتقد أن العمل الدرامي هو ثمرة لقاء المؤلف بالجمهور"(١٣).

إن هذا الانصهار بين المدينة والمسرح والجمهور يجعلنا نتحدث عن لقاء مزدوج:

فالمبدع والفرقة يخلقان المكان ـ سواء صادفوه أو حولوه، أو بنوه ـ وهذا المكان سيلائم نظام قيمهم الجمالية والأخلاقية. بعد ذلك سيكون على الجمهور أن يتبنى أو لا يتبنى هذا المكان، حسب ملاءمة قيم المكان لقيم الجمهور. وعندما يتبنى الجمهور المكان، يضفي عليه من حرارته، ويحوله إلى مكان حفل، إلى مكان مسرحي.

أما عندما تهمش المدينة المسرح، ولا تستطيع أن تطبعه بهويتها، لأنها

هي أصلاً فقدت هويتها، أو عندما تفرض عليه قيود المؤسسة أكثر من اللازم، فإن المسرح ينتقم لنفسه عن طريق وسيلتين اثنتين هما:

الوسيلة الأولى: يبدأ رجل المسرح بازدراء واحتقار الجمهور. فهذا الكاتب الفرنسي شامفور (Chamfort) يتساءل: "كم نحتاج من بليد لنكون جمهوراً؟". وهذا سيلفيو داميكو (Silvio d'Amico) يقول: "اجمع في مسرح ما مائة وخمسين شخصاً بذكاء روسو، وبفكر فولتير، وستكون النتيجة أنك ستحصل على عقلية بواب". ويقول تشيخوف عن الجمهور: "إنه قطيع يحتاج إلى رعاة وكلاب جيدين، إنه يذهب حيث يقودونه".

وكان موريس بوتشير (Maurice Pottecher) يقول: "الجماعة الأمية، تكتفي بالمحاكاة الساخرة للجميل، لأنها لم تتعلم ما معنى الجميل الحقيقي"[١٤].

وبذلك ينظر رجال المسرح إلى الجمهور على أنه ليس لديه أي إحساس بالمسؤولية، وأي مفهوم للجمال، وقد يتحمل هو نفسه المسؤولية في ذلك أحياناً، وقد يتحملها الناقد "المحترف" أحياناً أخرى، لأنه هو الذي يحرمه من مثل هذه الأحاسيس والمفاهيم.

وهكذا عوض أن يصبح الجمهور مشاركاً في العملية الإبداعية، يصبح في نظر رجل المسرح ـ الذي يحس بتهميش المدينة له ـ مناهضاً للجمال وللفن.

الوسيلة الثانية: التي ينتقم من خلالها رجل المسرح لنفسه من تهميش المدينة له، هي هروبه من المؤسسة وهجره للبناية المسرحية، وغزوه للمدينة باحثاً عن أماكن الجمال فيها والمعرضة للاندثار والنسيان، ليفرض لمسته

الجمالية، ورؤيته الفنية على المدينة التي لم تؤمن به. وهكذا وجدنا تجارب من هذا النوع عند ريكاردو بزيالدو Ricardo Basualdo في المدينة الفرنسية نانسي (Nancy)، حيث لم يعد في حاجة إلى خشبة وأسوار وكراسي وكواليس، وإنما استغل معمار المدينة نفسها دون أن يدخل عليه أي تغيير. ووجدنا التجربة نفسها عند فرقة Urban Sax التي اشتغلت على أماكن غريبة وجميلة في مدن فرنسية، ومن خلال استغلالها لهذه الأماكن حولتها من ساحات عمومية أو أزقة صغيرة أو أبواب كنائس إلى أماكن مسرحية.

ووجدنا الفرقة الكاتالانية (Elcomediants) - المتأثرة بالتجربة النموذجية لمسرح Bread and Puffet - تصبغ نوعاً من "العجائبية" على مباني المدينة دون الاعتماد على أي إعداد مسبق، أو تغيير لخصائص هذه المباني. وتضفي هذه "العجائبية" مسحة جمالية على المدينة تسعى إلى خلخلة العادات، وتكسير رتابة الرؤيا. فتظهر الفرقة إما في الساحات، أو في النافورات، أو على السطوح، لتحول كل هذه الأماكن إلى فضاءات مسرحية تختفي بمجرد اختفاء أعضاء الفرقة، وتعود إلى طبيعتها ووظيفتها في المدينة، لكن بعد أن تكون قد تركت وشماً في ذاكرة من شاهد وشارك في هذا النوع من العروض. وبذلك يعيد الجمهور اكتشاف الأماكن التي ألفها في حياته اليومية إلى درجة أنه لم يعد يعيرها أي اهتمام.

ووجدنا أيضاً تجربة أندريه أنجيل (André Angel) الذي آمن "بأن المكان عاجز عن الكذب"، لأنه محمل بثقل الأشياء وببصمة التاريخ. وعندما يستغل رجل المسرح هذه الأماكن، فإنه ينتزعها من المدينة، وينتزع معها حقيقتها، بل ويظهر إهمال المدينة لها وتخليها عنها.

فالأماكن التي اشتغل عليها بتير بروك في "كاراكاس" أو "كوبنهاك"، والأماكن التي استغلها فرانسيس جروبر (Francis Gruber) في "برلين"، والأماكن التي وظفها أندريه أنجيل (André Angel) في "ستراسبورغ" و"باريس"، كلها أماكن كانت توجد على حافة الاندثار، وعلى عتبة التلاشي. وتدخل رجل المسرح إما كان ينقذها، أو على الأقل يمكنها من الإحساس بتلك الرعشة الأخيرة قبل الاحتضار. وبذلك فإن المدينة أحيانا ليست قادرة فقط على إهمال وتهميش المسرح، وإنما هي قادرة أيضاً على إهمال وتهميش أجزاء من بنيتها.

وهنا لا بد من التمييز بين نوعين من التجارب: تجربة تشتغل على المكان المهمل والمهمش مرة واحدة وترحل بعد ذلك إلى مكان آخر، كتجربة أندريه أنجيل (André Angel)، وتجربة تختار مكاناً مهمشاً وتقوم بإصلاحه وتستقر فيه كتجربة أريان منوشكين "Ariane Mnouchkine"[١٥].

وبذلك تصبح هذه الأماكن "أماكن ذاكرة" وليست "أماكن هوية". و"أماكن الذاكرة" ليست هي التي نتذكرها، ولكنها تلك التي - حين نطؤها - تشتغل فيها ذاكرتنا.

كما أن هذه الأمكنة تكتسب حياة رمزية جديدة، إذ تصبح من جديد شاهدة على التاريخ، ومقاومة - في احتضارها - للزمن، وركيزة من ركائز الذاكرة.

ووجدنا تجربة من نوع آخر، تلك التي قام بها جان فيلار Jean Vilar في مدينة سورسان Suresnes، حيث لم يهجر البناية المسرحية لينزل إلى شوارع المدينة، وإنما هجر البناية ليبحث لنفسه عن فضاء شاسع ورحب في

ضواحي المدينة، يشبه العنابر (Les Hangard)، بطوابق سفلية وعلوية، وقدم فيه تجربة "نهاية الأسبوع الفنية" Le week-end artistique حيث كان هناك برنامج خاص بنهاية الأسبوع:

- السبت زوالاً: حفل موسيقي عصري.
- السبت ليلاً: مسرحية (السيد) Le cid.
- الأحد صباحاً: محاضرات وحوارات بين الجمهور ونجوم المسرح الوطني الشعبي T.N.P.
- الأحد زوالاً: مسرحية (أم شجاعة) Mère courage.
- الأحد مساءً: مسرحية (بعل) bal .

كل هذه العروض مع الوجبات الغذائية الثلاث بمبلغ (١٢٠٠ فرنك فرنسي) في الوقت الذي كان يبلغ فيه ثمن مقعد في مسرح المدينة (٨٠٠ فرنك فرنسي)[١٦].

إذن فضاء مسرحي يحتضن عروضاً موسيقية ومسرحية، ويقدم وجبات الأكل وحتى المبيت، كل ذلك على هامش المدينة.

وقد عاد بعض هؤلاء الذين هجروا البناية المسرحية وغزوا المدينة بالعودة إلى البناية، وإلى قيود المؤسسة من جديد، إلا أنهم أحسوا بفرق كبير. فعندما كانوا متفرقين في فضاءات المدينة استطاعوا أن يقربوا - إلى أكبر حد ممكن - الجمهور من الحدث الدرامي، وعندما عادوا إلى البناية المسرحية أبعدوا الجمهور عن هذا الحدث الدرامي، لأن البناية المسرحية كما تريدها المدينة الحديثة، تخلق لنا مجموعتين: إحداهما في النور - وتتشكل من الممثلين - والأخرى في الظلام، وتتشكل من الجمهور. فكل

عنصر من المجموعة الأولى يلعب دوراً محدداً وحاسماً لا يمكن الاستغناء عنه، أما كل أفراد المجموعة الثانية فيلعبون دوراً واحداً، هو دور الجمهور، ويمكن تعويض أي مشاهد بمشاهد آخر. وبذلك تكون المجموعة الأولى في فضاء الفن، بينما تبقى المجموعة الثانية في فضاء الحياة اليومية(١٧).

وما من شك في أن المدن الحديثة تحتاج إلى وقت من أجل أن تكسب شخصيتها، ومن أجل أن تفرز تقاليد وحياة اجتماعية لها طبيعتها وروحها الخاصتان، وحتى تؤمن بأن المسرح من بين الوسائل التي يمكن للشعب أن يربي نفسه بها.

أما المدن القديمة فتحتاج إلى إصلاح يعيد لها قوتها وصلابتها، وإلى عناية تعيد لها دورها في الحياة الحاضرة، وتنزع عنها دورها الفولكلوري الذي ينحصر في اعتبارها منتوجاً سياحياً. ومع عودة الروح إليها، ستعود الروح إلى الخلق الدرامي.

ولن يتحقق هذا الأمر، هذا "الجنين"، في ظروف طبيعية إلا إذا تظافرت جهود المهندس، والمؤلف، والمخرج، والممثل، والجمهور، ومن بيدهم مفاتيح المدن.

الهوامش

1. Jean Duvic : Expériences du drame, expériences sociales – in : le lieu Théâtral dans la société moderne - études réunies et présentées par Dénis Bablet et Jean Jacquot – Editions C.N.R.S. Paris, 1978 – pp 65-66.
2. Arthur Miller : cité par Odette Aslan – in : l'art du théâtre – Seghers – Paris – 1963 – p 340.
3. Eugene Ionesco : Notes et contre notes – Editions Gallimard – Paris – 1966 – pp 66-67.
4. Françoise Dercroiselle : Florence et ses théâtres – in les voies de la création théâtrale – tome 15 – le théâtre dans la ville – Editions CNRS – 1987 – p 17.
5. Ibid – p 32.
6. Camilio Sitte : cité par Elie Konigson – in : les voies de la création théâtrale – tome 15 – p 8.
7. Elie Konigson : l'espace théâtral médiéval – Paris – CNRS – 1975.
8. Claude – Nicolas Ledoux : cité par Elie Konigson: in : les voies de la création théâtrale, tome 15 – p 9
9. Ibid – p 9.
10. Julien Gracq : la forme d'une ville – Paris – Jose Corti – 1985 – p 87.
11. Abraham Moles et Elisabeth Rottner : « Mutations – Orientations » - Psychologie de l'espace – Paris

- Casterman - Poche - 1972 - p 7.

12. Jacques Copeau. cité par André Villiers - in : théâtre et collectivité - Flammarion - Paris - 1953 - p 14.
13. Armand Salacrou : cité par Pierre Larthomas - in : Techniques du théâtre - P.U.F - Que-Sais-je - 2ème édition - 1992 - p 113.
14. Lise Gauthier Florenne : le public et la foule - in : Théâtre et collectivité. pp 42-45-47.
15. Georges Banu : De l'esthétique de la disparition à la poétique de la mémoire - in : les voies de la création théâtrale - tome 15 - pp 235-236.
16. Bernard Faivre : Décentrements - in : les voies de la création théâtrale - tome 15 - p 172.
17. Pavel Campeanu : un rôle secondaire : le spectateur - in : sémiologie de la représentation - André Helbo avec la collaboration d'autres - Editions complexes - 1975 - Bruxelles - p 104.

الفصل الثاني

عندما تضع المدينة نظرية للأنواع الأدبية

"مصطلحات سردية في التنظيرات المسرحية"

عندما تضع المدينة نظرية للأنواع الأدبية
"مصطلحات سردية في التنظيرات المسرحية"

يلتقي المسرح بالرواية في عدد من المصطلحات والمفاهيم التي منها ما هو نابع من العملية الإبداعية نفسها أو من طبيعة الجنس نفسه مثل: (حبكة)، (عقدة)، (حل)، (عرض)، (حوار)، (حوار داخلي)، (سارد)، (سرد)، (حكي)، (شخصية)، (فضاء). ومنها ما هو قادم إلى المسرح والرواية انطلاقاً من مناهج وعلوم تسعى إلى تفكيك العمل وإعادة تركيبه، أو تعتبر أن كل ما يصدر عن هذا العمل هو إشارات وعلامات، مثل (عامل)، (عاملي)، (إيقونة)، (مرجع)، (تبئير)، (وجهة نظر)، (وقف)، (مشهد)، (مقطع).

وبغض النظر عن أسبقية المسرح على الرواية تاريخياً، وعن السؤال الذي قد يبدو للبعض أنه من الضروري طرحه، وهو: إذا كان المسرح سابقاً تاريخياً على الرواية، فهل معنى ذلك أن الرواية قد أخذت مفاهيمها ومصطلحاتها عنه؟ فإنني سأنطلق من فكرتين أساسيتين هما:

الأولى: وهي أن الأصل الشرعي، والجذر المشترك لكل من المسرح والرواية هو الملحمة. فإذا كانت الملحمة، من جهة، قد تفككت وتجزأت إلى أساطير، وعن هذه الأساطير نشأ المسرح، فإنها من جهة أخرى، قد تشذرت إلى أنواع حكائية مختلفة، كالحكاية الخرافية، والحكاية الشعبية، والحكاية التاريخية الناقصة أو المحرفة، حيث سار السرد الشعري سرداً

نثرياً، وظل النَّفَس الملحمي محافظاً على وجوده إلى أن تبلورت الرواية شكلاً سردياً قائماً بذاته.

بل إن ميخائيل باختين يذهب أبعد من هذا ليرى أن الرواية قد وُجدت حين انشطر عن السرد الملحمي. الذي يقدم صورة ثابتة عن شكل العلاقات بالماضي. شكل آخر من السرد يظهر الإنسان في مستقبله المحتمل. وبهذا المعنى، فإذا كانت "الإليـاذة" ملحمة، فإن "الأوديسيا" كانت شبيهة بالرواية.(١)

الثانية: إن استفادة الرواية والمسرح من المناهج المعاصرة يكاد يكون متزامناً، فما ظهر منهج جديد إلا وحاول المسرح والرواية الاستفادة منه ومن أدواته وميكانيزماته، في دراسة النص فيما يتعلق بالرواية، ودراسة النص والعرض فيما يتعلق بالمسرح.

وبذلك يصبح السؤال المهم، في نظري، هو: إلى أي حد يمكن للمسرح والرواية أن يفيد أحدهما الآخر؟. وإذا ما نجحنا في تطبيق منهج معين على أحدهما، فإلى أي حد يمكن أن ننجح في تطبيقه على الآخر؟

وسأحاول الحديث عن مصطلحات توظف في الرواية وهي ذات مصدر درامي، وعن مصطلحات توظف في المسرح وهي ذات مصدر سردي.

١. مصطلحات سردية ذات مصدر درامي: توظف الرواية مجموعة من التقنيات ذات المصدر الدرامي، لعل أبرزها: الحوار، الحوار الداخلي، المشهد.

أ. الحــوار:

إن ما يميز النص المسرحي هو أن المؤلف المسرحي لا يتوفر على الخطاب الوصفي، ولا على الخطاب التعليقي الذي يتوفر عليه الروائي.

وبذلك فإن المؤلف الدرامي لا يعبر إلا من خلال خطاب شخصياته، ولا يصل هذا الخطاب إلى الجمهور إلا بواسطة صوت الممثل[٢]. وهكذا تبتعد المسافة بين المؤلف المسرحي وبين المتلقي. هذا الخطاب هو الحوار.

ويتميز الحوار المسرحي بمجموعة من الخصائص، منها ما يوحد بينه وبين الكلام العادي، ومنها ما يميزه عنه. فالحوار المسرحي، تماماً، كالكلام العادي يحقق وظيفة التعبير ووظيفة التواصل، ووظيفة الإقناع. إذ أن الحوار يسمح بالتعبير عن التجارب وعن مختلف الحالات النفسية التي تعيشها الشخصية التي تتحدث. وبذلك فدور الحوار المسرحي هو نفس دور الكلمة في الحياة اليومية، إذ تصلح الكلمة لكل واحد منا لكي يعبر عن نفسه، ولكي يوصل إلى الآخرين ما يسجله ذكاؤه. وهكذا "فمجال الكلمة شاسع، بما أنه يمس كل الذكاء، وكل ما يمكن للإنسان أن يفهمه ويعبر عنه"[٣].

لكن الحوار المسرحي يتميز عن الكلام العادي بطابعه الصدامي، فهو موجز، وحاد، وقوي، مما يحقق له وقعاً على الشخصية التي ندخل في صراع معها. فالأحاسيس والأفكار العميقة لا تكشف عنها الحوارات بقدر ما يكشف عنها اصطدام الحوارات.

كما أن الحوار الدرامي يتميز عن الكلام العادي بوظيفته المزدوجة: فكل حوار مسرحي مهما كان تافهاً، هو بالضرورة موجه في الوقت نفسه إلى الشخصية المخاطبة وإلى الجمهور. وبذلك حين نبحث عن الوقع الذي خلفه هذا الحوار المسرحي، فإننا نبحث عنه لدى الشخصية، ولدى الجمهور.

وعندما نريد دراسة خطاب الشخصيات المسرحية، فإنه ينبغي أن نراعي عنصرين أساسيين هما:

- **العنصر الأول:** ظروف وشروط تلفظ هذا الخطاب، هذه الظروف التي تشكل قوته أو ضعفه.

- **العنصر الثاني:** علاقة هذا الخطاب بالإشارات الموازية له، هذه الإشارات التي قد تعوضه، أو قد تحد من أثره[٤].

ولعل هذا ما جعل بيير لارتوماس Pierre Larthomas يؤكد أنه سيكون من الخطأ الاعتقاد بأن الحوار المسرحي يتكون من الكلام فقط، وإنما هو يتكون من ثلاثية هي: الكلام، الحركة، والصمت، وتتشكل هذه الثلاثية في تركيبات متنوعة[٥].

كما أن التعبير اللساني في المسرح هو بنية من العلامات، التي لا تتكون فقط من علامات الخطاب، ولكن أيضاً من علامات أخرى. فالخطاب المسرحي مثلاً، الذي ينبغي أن يكون علامة عن الوضعية الاجتماعية للشخصية، يكون مصحوباً بحركات وإشارات الممثل، وتكمله علامات أخرى - تعبر هي بدورها عن هذه الوضعية الاجتماعية - مثل الملابس والديكور[٦].

أما عندما نتحدث عن الحوار في الرواية، فإنه يتم عادة إدراجه تحت تسمية أكبر منه، هي كلام الشخصيات. ويتم توظيف كلام الشخصيات في الرواية حسب طريقتين مختلفتين هما:

. **طريقة الإظهار:** ويبدو فيها كلام الشخصيات وكأنه يقدم بدون وسيط، وكأنه ينقل "كما هو" على شكل حوار أو حوار داخلي، وبذلك يسيطر الأسلوب المباشر.

. **طريقة الحكي:** وفيها ينقل كلام الشخصيات بواسطة خطاب السارد، وهكذا سيكون لدينا "الكلام المحكي" أو الكلام المنقول، وبذلك يسود الأسلوب غير المباشر(٧).

كما أنه عندما نتحدث عن الحوار في الرواية، يتم التمييز بين نوعين من الخطاب، أحدهما خطاب "خارجي" منطوق، والآخر خطاب "داخلي" غير منطوق، يجعلنا نستقر داخل حميمية الشخصية، ونحاول أن نتلمس أدق تحركات حياتها النفسية: إنه الحوار الداخلي.

ويرى بيير لويس ري Pierre-Louis Rey(٨) أن ما يمكن أن نسميه حواراً في الرواية، هو ذلك الحكي الطويل الذي تحكيه شخصية ما إلى شخصية أخرى داخل العمل الروائي. كما أن الحوار يؤدي وظيفته داخل هذا العمل إذا ما تم الحفاظ على "وهم" المخاطب الذي يتوجه إلى شخصية ما، لأن غياب المخاطَب يؤدي إلى غياب المخاطِب الذي يصبح مجرد قناع شفاف للروائي نفسه. وإذا كان الحوار هو الأداة الرئيسة في المسرح فإنه في الرواية يصبح عند البعض من أمثال موريس بلانشو Maurice Blancho تعبيراً عن الكسل والروتين، "فالشخصيات تتكلم

من أجل وضع بياضات على الصفحة، وتقليداً للحياة حيث لا يوجد حكي، ولكن توجد محادثات. لذلك ينبغي من حين إلى آخر إعطاء الكلمة للناس، فالاتصال المباشر هو اقتصاد وراحة (بالنسبة إلى المؤلف أكثر من القارئ)."(٩) وهكذا قد يصبح الحوار في الرواية عيباً ونقطة ضعف.

ب. المونولوج:

يعرف جاك شيرير Jacques Schérer المونولوج في المسرح قائلاً: "مقطع تنطقه شخصية وحيدة، أو تعتقد أنها وحيدة، أو شخصية يسمعها الآخرون، لكنها لا تخشى أن يسمعوها"(١٠).

وهو بذلك يميزه عن المناجاة التي هي "مقطع قصير تنطقه شخصية ما، ترغب في أن لا يسمعها مخاطبوها".

ويمكن للمونولوج أن يلعب عدة وظائف في المسرح، بعضها هو شريك فيه مع أشكال مسرحية أخرى، وبعضها الآخر خاص به. من بين هذه الوظائف أنه يعرف المتفرج بعنصر من عناصر الحدث، أو بمشاعر الشخصية، كما هو الحال في مونولوج العرض، حينما تدخل شخصية ما إلى خشبة المسرح في بداية المسرحية لتحمل إلى الجمهور بعض المعلومات.

كما أن المونولوج يسمح بتحليل الحالة النفسية لشخصية ما، بل ويسمح بالتعبير الغنائي لإحساس ما، إذ أن المونولوج لا يسمح فقط للمؤلف بأن يعرض أحاسيس بطله – الشيء الذي يحققه له أي حوار آخر – وإنما يسمح له أيضاً بأن يغني هذه الأحاسيس، تلك الغنائية التي ليست مجانية وإنما هي تحليل وتفكير، بل قد تؤدي إلى حل أو اتخاذ قرار، مما يسمح للمونولوج بأن يكون عنصراً من عناصر الحبكة.

ويمكن تقسيم المونولوج حسب الوظيفة الدراماتورجية إلى:

١. **مونولوج تقني:** أو ما يمكن أن نصطلح عليه بالحكي، وهو عرض من طرف إحدى الشخصيات لأحداث ماضية أو لأحداث لا يمكن عرضها مباشرة.

٢. **مونولوج غنائي:** وهي لحظة تفكير، ولحظة شاعرية تترك فيها الشخصية نفسها على سجيتها، وتفصح عن خباياها.

٣. **مونولوج التفكير أو القرار:** عندما تجد الشخصية نفسها أمام اختيار صعب، فإنها تعرض أمام نفسها الحجج والحجج المضادة.

ويمكن أن نضيف حسب الشكل الأدبي مونولوجاً آخر هو المونولوج الداخلي وهو الذي نجده في الرواية، حيث إن الشخصية تقدم في اضطراب، وعدم ترتيب، وإخلال بالمنطق، وعدم اكتراث بالرقابة، شذرات من أفكارها وأحاسيسها، فتسيطر بذلك الفوضى الفكرية والعاطفية على كلامها[١١].

وقد يحاول المونولوج أحياناً أن يتخفى في زي حوار من أجل أن يكتسب وظيفة التواصل التي هو محروم منها أصلاً بسبب طبيعته. وهكذا فقد تلجأ شخصية ما، لفك عزلتها، إلى مناجاة شيء ما، أو شخصية غائبة، أو الله، على شكل صلاة أو دعاء، أو قد تنقسم نفسية الشخصية ذاتها إلى قسمين متعارضين، يدخل كل قسم في حوار مع القسم الآخر.

وهذا ما عبر عنه بياجي J. Piaget بقوله: "إن المتحدث الوحيد، يتوجه أحياناً إلى مخاطبين متخيلين"[١٢].

أما إذا انتقلنا إلى الحديث عن المونولوج في الرواية، فإنه قد يتجلى في صورتين مختلفتين هما:

الصورة الأولى: من المفروض أن الشخصية تتحدث بصوت مرتفع، وفي هذه الحالة يلتقي العرف الروائي بالعرف المسرحي الذي يقبل أن تكشف شخصية ما لنفسها (وإن كانت في حقيقة الأمر تكشف للجمهور) عن أفكارها وأحاسيسها، إلى درجة أنه قد لا نميز بين مونولوج في نص مسرحي وآخر في نص روائي. إلا أن متطلب الواقعية الذي يظهر بشكل أقوى عند قارئ الرواية يسهل عليه قبول هذا الموقف المصطنع، لأن المونولوج في نهاية الأمر هو موقف مصطنع، بما أنه عادة لا يحدث المرء نفسه بصوت مرتفع إلا إذا وجد نفسه في وحدة قاتلة.

الصورة الثانية: الشخصية لا تعبر عن أفكارها بصوت مرتفع، وفي هذه الحالة يفترض أن يدخل عرف آخر في نسيج الجنس الروائي، وهو قدرة الروائي، ليس فقط على وصف الشخصية الوحيدة المعزولة، وإنما على أن يلج أيضاً أفكارها وأحاسيسها[١٣].

إن "المونولوج الداخلي" لغة أعماق الفكر التي تخلط بين الذكريات والأحلام والأحاسيس والمشاريع.

إنه يقدم لنا حاضر البطل المشوب بأحلام وخيالات حرة، تكون بمثابة الإطلالة على المستقبل[١٤].

وهكذا فإذا كان أهم ما يميز المونولوج في المسرح هو أنه غير محتمل، فإنه يصبح في الرواية محتملاً.

ج. المشـهد:

لقد عرف مصطلح "المشهد" طوال تاريخه عدة معانٍ، فقد كان يعني الديكور، ثم ساحة اللعب ثم مكان الحدث، ثم المقطع الزمني داخل الفصل.

وما يهمنا هنا هو المشهد في إطار الوحدة الزمنية للفصل. فمتطلبات المشاهد تفرض أن لا يؤخذ من الحدث إلا اللحظات الأساسية، بما أن العرض لا يمكنه أن يتعدى عدداً معيناً من الساعات خوفاً من أن يحس الجمهور بالملل، وخوفاً من اختلال إيقاع المسرحية. وبذلك فإن تقسيم الحدث إلى فصول ومشاهد، يسمح بأن لا نقدم إلا اللحظات الحاسمة، وأن نتصرف في الزمن.

وتتلاحق المشاهد عادة داخل الفصل دون انقطاع، وإن كان المسرح في القرن العشرين قد عرف اختلالاً في التتابع الزمني للفصل. وإذا كان تقسيم المسرحية إلى فصول، تمليه الإكراهات الزمنية، فإن تقسيم الفصل إلى مشاهد يبدو أنه من دون حوافز وإكراهات. فكل مشهد جديد يتحدد غالباً بدخول أو خروج إحدى الشخصيات. ويقيس السميولوجيون حالياً مؤشر الحركية. فهذا سالومون ماركوس Salomon Marcus يحدد هذا المؤشر قائلا: "إنه العلاقة بين عدد مرات دخول وخروج الشخصية المعينة والعدد الإجمالي للمشاهد"(١٥).

ولقد أحس كورنيي Corneille بأن إكراهات الزمان والمكان هاته، ودخول الشخصيات وخروجها، من بين أهم النقاط التي تميز المسرح عن الرواية. فقد قال في "خطابه الثاني": "إننا في المسرح محرجون

بإكراهات المكان والزمان ومضايقات العرض التي تمنعنا من عرض كثير من الشخصيات في الوقت نفسه، خوفاً من أين يظل بعضها من دون فعل، أو تخلق اضطراباً في أفعال الآخرين. أما الرواية فليس لها أي من هذه الإكراهات، فهي تعطي للأحداث التي تصفها كل الوقت الذي يتطلبه وقوعها: إنها تموضع الشخصيات التي تتكلم، أو تفعل، أو تحلم، في غرفة، في غابة، في ساحة عمومية، حسب ما يفيد فعلها الخاص... إنها تمتلك من أجل ذلك قصراً بأكمله أو مدينة بأكملها، أو مملكة بأكملها، أو كل الأرض، حيث تجعلها تتفسح. وإذا ما جعلت فعلاً ما يحدث أو يحكى أمام ثلاثين شخصاً، فإنه يمكنها أن تصف أحاسيسهم المختلفة الواحد تلو الآخر"(١٦).

أما الحديث عن المشهد في الرواية فيفترض الحديث عن سرعة السرد، إذ أن المشهد هنا عنصر من الرباعي الذي يحدد مدى سرعة السرد في رواية ما. هذه السرعة التي تنطلق من "الوقف" لتصل إلى "الحذف" مروراً "بالمشهد" و"الخلاصة".

ففي "الوقف"، يتوقف الكاتب عن الحكي ليصف أو يعلق. أما في "الحذف"، فإنه يسكت، هناك إذن بياض يؤشر على مرور الزمن، حيث يقرر الكاتب أن يتركه يمر في صمت. وتأخذ "الخلاصة" أبعاداً زمنية ونصية مختلفة، كأن نتحدث في ثلاث صفحات عن خمس عشرة سنة، أو في عشر صفحات عن ستة أشهر. أما بالنسبة إلى "المشهد"، فيمكن أن نتحدث عن ثلاث ساعات في عشر صفحات أو مائة(١٧).

وهكذا إذا كانت "الخلاصة" تندرج تحت طريقة الحكي، وهي بذلك تنحو نحو الإيجاز وقلة العرض، فإن "المشهد" يندرج تحت طريقة الإظهار،

وبذلك يبدو وكأنه يدور أمام أعيننا، ونعتني أكثر فأكثر بالتفاصيل. وطريقة الإظهار هاته التي هي "عرض للصور"، والتي توهم برؤية الحدث، تحقق إحساساً بأن زمن الحكي، يعادل زمن الحكاية.

إن المحاكاة في الرواية تقوم على وسيلتين: الأولى مباشرة، أي أن الأحداث تجري أمام أعيننا ويقوم بها ممثلون، والثانية سردية، أي أن وصول الأحداث إلينا يتطلب وسيطاً هو السارد.

وقد ركز هنري جيمس Henry James على هذا التمييز وعمقه أثناء تحليله للرواية، ثم ركز عليه بيرسي لوبوك Percy Lubbock وعدد من النقاد الأنجلوسكسونيين الذين تحدثوا عن الحكي المشهدي. وكثيراً ما كان Henry James يطالب الروائيين قائلاً: "اكتبوا مشاهد"[١٨]، مما سيحقق لحظات درامية للرواية، بما أن المشهد يحقق للرواية "ميزة العرض" وتكون هذه الميزة مسايرة للخط الدرامي. وبذلك يحقق المشهد للرواية من الغنى في الأحداث والشخصيات والأحاسيس والأفكار، ما لا يحققه المشهد للمسرحية.

٢. مصطلحات مسرحية ذات مصدر سردي

توظف التنظيرات المسرحية مجموعة من المصطلحات ذات المصدر السردي، لعل أبرزها: السارد، والحكي، والحكاية.

أ. الحكاية

إذا عدنا إلى أرسطو وجدناه في كتابه "فن الشعر" يقر بأن هناك أربعة أقسام مشتركة بين التراجيديا والملحمة، هذه الأقسام هي: الحكاية،

الشخصيات، الخطاب، والفكرة. وتحتل الحكاية مكانة متميزة في كل من المسرح والرواية، إلى درجة أن أرسطو رأى أن الحكاية هي غاية التراجيديا، بل هي "مبدأها وروحها"، وإلى درجة أن الرواية نظر إليها دائماً على أنها (Story)، فمصطلح "Histoire" في الرواية يقابل ما كان يسميه أرسطو فابولا "Fable" في الملحمة والتراجيديا.

والحكاية في حالتها الأولية هي سلسلة من الأحداث تبدو للوهلة الأولى مستقلة، لكن السارد يوجد بينها روابط منطقية، تكمن في الغالب في السببية. وبذلك تصبح هذه الخطاطة السردية حبكة. ويجب الجمع بين هذه الخلايا المتنوعة لكي يصبح الحكي منسجماً. ومن أجل ذلك نحتاج إلى مبدأ وحدة عام يضمن تطورها، وحركيتها ويعطيها اتجاهها: إنه الحدث.

وهكذا فالروائي لا يقوم فقط بالجمع بين هذه الحلقات، بل يحرك الشخصيات، ويصف إطارها الفضائي ويصف الزمان الذي يجري فيه الحكي[١٩].

أما فيما يتعلق بالمسرح، فالنص المسرحي يتكون من ثلاثة مستويات للتنظيم هي: المستوى الأول: الحكاية، والمستوى الثاني: الحدث، والمستوى الثالث: الحبكة.

فالحكاية تتكون من أحداث وأفعال في علاقة مع الأدوار المسندة إلى الشخصيات. ودراسة الحكاية الدرامية تقتضي نحواً سردياً. وفي هذا المستوى من التحليل لا تختلف الوحدة الدرامية عن أي وحدة من نوع سردي ـ كالرواية أو الخرافة ـ فيتساوى بذلك الحكي والعرض. وما من

شك في أنه عندما نبحث عن حكاية مسرحية ما، فإننا نقوم بعكس العمل الذي قام به المؤلف الدرامي، حيث نعزل المادة السردية الأصلية، ونبعدها عن كل اشتغال دراماتورجي، وبذلك تكون الحكاية في المسرح هي الموضعة الكرونولوجية والمنطقية للأحداث التي تشكل هيكل العرض.

وعلى عكس الحكاية في الرواية، تصلنا الحكاية في المسرح في "حالة سيئة جداً" كما يقول ريشار مونو Richard Monod[٢٠]، بما أنها تقدم لنا بواسطة كلام وحركات الشخصيات، التي يقدمها الممثلون، مما يعني ضرورة إعادة بناء النص الدرامي وفق نظام سردي مخالف.

وإذا كان برتولت برشيت يؤكد أن "الحكاية هي قلب العرض المسرحي، وكل شيء رهين بها لأنها تضم كل المعلومات والحوافز التي تثير إعجاب الجمهور"[٢١]، فإننا بدأنا نلاحظ أن بعض الدراماتورجيات المعاصرة تبتعد شيئاً فشيئاً عن الحدث، وعن البعد السردي للنص المسرحي، منفلتة من أية "حكاية"، مقدمة فرجات قائمة على صور مكررة أو مجزأة.

ب. السارد

إن الكاتب الروائي هو ذلك الكائن من لحم ودم الموجود في عالمنا أو الذي وجد فيما مضى، أما السارد فهو الذي يبدو أنه يحكي الحكاية داخل الرواية، ولكنه لا يكتسب وجوده إلا من كلمات النص ولا يتشكل وجهه إلا من خلال مجموعة من العلامات المتناثرة هنا وهناك. وإذا كان من المفروض في تحليل الرواية أن لا نخلط بين الروائي والسارد، فإنه مع ذلك هناك حالة يلتقي فيها الروائي بالسارد، وبالشخصية الرئيسة، إنها السيرة الذاتية[٢٢].

وقد لا يتحدث السارد قط بصيغة المتكلم، وقد يحرم على نفسه التدخل في السرد، رغم أنه يمتلك حلقاته ويتحكم في مساراته. وتفترض العلاقة بين القارئ والسارد أن ينقاد القارئ لهذا المرشد، وأن يثق به، حتى وإن لم يفصح له عن كل شيء منذ البداية، وحتى ولو فرض عليه لعبة التخمينات.

وتحقق تدخلات السارد وظيفتين أساسيتين هما: وظيفة التسيير، ووظيفة التعليق. كما أن السارد يستطيع أن يكشف للقارئ عن الأشياء التي تنفلت من الشخصية، حيث يسبر أغوار وعيها، وينزع القناع عن لا وعيها.

أما في المسرح فالسارد عادة ما يقصى في المسرح "الدرامي" بما أن الكاتب لا يتحدث أبداً باسمه الشخصي، في حين يعاود الظهور في بعض الأشكال المسرحية، مثل "المسرح الملحمي".

كما أن بعض الأشكال المسرحية الشعبية في إفريقيا وفي الشرق توظف السارد كوسيط بين الجمهور والشخصيات. كذلك يمكن اعتبار المخرج - بشكل من الأشكال - سارداً، بما أنه يختار وجهة نظر معينة، ويحكي حكاية كموضوع تلفظ[٢٢].

ولا يتدخل السارد في نص المسرحية إلا أحياناً، في الاستهلال أو الخاتمة، أو في الإرشادات المسرحية حين تقال أو يتم إظهارها. وبذلك فالسارد يظهر كشخصية مكلفة بإخبار الشخصيات الأخرى أو بإخبار الجمهور عن طريق الحكي والتعليق المباشر على الأحداث. ويتحقق الحضور الفعلي للسارد عندما لا ترتبط الأحداث المروية ارتباطاً عضوياً بالمشهد الدرامي،

وعندما يتطلب الخطاب عرضاً ذهنياً للحدث من طرف الجمهور، وليس عرضاً حقيقياً على خشبة المسرح لهذا الحدث[٢٤].

وهكذا فحضور السارد في المسرح أقل قوة من حضوره في الرواية. وقدرة السارد على التحكم في دفة الأحداث في المسرحية أضعف من قدرته على ذلك في الرواية.

ج. الحكي

يميز جيرار جنيت Gérard Genette بين ثلاثة أشياء هي:

- **الحكي**: وهو "الدال، الملفوظ، الخطاب أو النص السردي نفسه".
- **الحكاية**: وهي "المدلول أو المضمون السردي".
- **السرد**: أي فعل السرد نفسه[٢٥].

أما الحكي في المسرح فإنه يتم في الغالب من طرف شخصية متورطة في الحدث، كما أنه يوجد في الغالب في العرض، مما يسمح له بأن يلعب دوراً مشابهاً لدور الاسترجاع التفسيري في الرواية، بما أنه يحكي أحداثاً ماضية ضرورية لفهم الموقف الحالي. ولا بد أن يراعي هذا الحكي الجانب السيكولوجي، إذ كان كورني Corneille يقول: "أثناء المحكيات ينبغي أن نكون منتبهين إلى الحالة الروحية للذي يتكلم وللذي يستمع"[٢٦].

ولا يسمح الحكي للسارد بأن يخبرنا بالأحداث التي وقعت فقط، ولكن يمكّنه أيضاً من أن يقدم انطباعاته وأحاسيسه اتجاهها، بل وأحياناً وجهة نظره فيها، وهذا ما كان يتطلبه المسرح الملحمي من السارد.

والحكي لا يتعرض للأحداث التي وقعت أمامنا فقط، ولكن أيضاً لتلك التي وقعت خارج خشبة المسرح. تلك الأحداث التي لا يمكن أن نراها، أو لا ينبغي أن نراها. لا يمكن أن نراها لصعوبات تقنية تتعلق بتحقيقها على خشبة المسرح، ولا ينبغي أن نراها لأنها عنيفة، وفظيعة (مبارزات، معارك، وكوارث). فكما كان يقول بوالو Boileau "ما لا ينبغي أن نراه، يعرضه علينا الحكي"(٢٧).

أما راسين Racine فكان يقول: "قواعد المسرح أن لا نسرد إلا الأشياء التي لا يمكن أن تمر على مستوى الحدث"(٢٨). وعندما كان الحكي يتم بموازاة حدث يقع بعيداً عن أعين الجمهور، كان هذا الحكي يحمل إسم Teichoscopie، وهو ما يمكن أن نترجمه "برؤية من خلال الجدران".

وهكذا يمكن أن نتحدث عن الحكي بمعناه الضيق في المسرح، عندما تحتكر شخصية ما الكلام لتحمل إلى الشخصيات الأخرى أحداثاً لم يعاينها سواها. وقد يتداخل أحياناً الحكي بالحدث إلى درجة أنه يصعب وضع حدود بينهما.

وهكذا، لأن الرواية تقترح أكثر مما تظهر، ولأنه ليست لها إكراهات مادية، فإنها تسمح - عكس المسرح - للروائي بأن يمارس حرية التخييل وأن يحقق كل أنواع المغامرات. ولأنها منحدرة بشكل أو بآخر من الملحمة، فإنها تسمح بالدفع بقدرات الإنسان إلى أقصى الحدود، وتستطيع أن تستكشف كل أبعاد المغامرة. وقد اقتسمت في القرن العشرين هذه القدرة والسلطة مع السينما. بل إنها أمدت السينما بالعديد من السيناريوهات التي استثمرتها أحسن استثمار بما أنها - عكس المسرح - لها إمكانيات تغيير الأمكنة، وتنويع صورها.

وإذا كانت الرواية في نهاية الأمر تركز على مخيلة القارئ، فإن المسرح يركز على المشاهدة عند المتفرج.

الهوامش

1. Mikhaïl Bakhtine : Esthétique et théorie du roman – Gallimard – 1978 – pp 439-474.
2. Marie-Claude Hubert : Le théâtre – Armand Colin – Cursus – 2ème tirage – 1988 – Paris – p 7.
3. Gaston Baty, cité par Henri Gouhier, in : l'essence du théâtre – (présence et pensée) – nouvelle édition – Aubier – Montaigne – Paris – 1978 – p 76.
4. Anne Ubersfeld : lire le théâtre – éditions sociales – 4ème édition – Messidor – Paris – 1982 – p 247.
5. Pierre Larthomas : le langage dramatique – (sa nature et ses procédés) – P.U.F. – nouvelle édition – Paris – 1989 – p 260.
6. Peter Bogatyrev : signes du théâtre – poétique n° 8 – éditions du Seuil – 1971 – p 523.
7. Yves Reuter : Introduction à l'analyse du roman – Bordas – Paris 1991 – p 61.
8. Pierre – Louis Rey : Le roman – Hachette supérieur – Paris – 1992 – p 86.
9. Maurice Blanchot : Le livre à venir – coll : Folio – 1986 – pp 208-209.

10. Jacques Schérer : Dramaturgie classique en France
- Paris - Nizet - 1966 - p 437.
11. Patrice Pavis : Dictionnaire du théâtre - Messidor
- éditions sociales - Paris - 1987 - p 251.
12. J. Piaget, cité par Pierre Larthomas, in : Le langage
dramatique - p 255.
13. Pierre - Louis Rey : Le roman - p 97.
14. Michel Raimond : Le roman - Armand Collin - Cursus
- Paris - 1989 - p 152.
15. Salomon Marcus, cité par Marie - Claude Hubert, in :
Le théâtre - p 19.
16. Corneille, cité par Marie Claude Hubert, in : Le théâtre
-p 18.
17. Michel Raimond : Le roman - p 145.
18. Henry James, cité in : lunivers du Roman - Par : Roland
Bourneuf et Réal Ouellet - P.U.F. - Paris - 1989 - p 58.
19. Rolan Bourneuf - Réal Ouellet : Lunivers du roman
- p 36.
20. Richard Monod, cité par Jean Pierre Ryngaert, in :
Introduction à lanalyse du théâtre - Bordas - Paris
- 1991 - p 50.
21. Bertolt Brecht : Petit organon pour le théâtre -
traduction de Jean Tailleur - larche - travaux 4 - 1963

– p 88.

22. Yves Reuter : Introduction à l'analyse du roman – p 37.
23. Patrice Pavis : Dictionnaire du théâtre – p 260.
24. Ibid – p 260.
25. Gérard Genette : Figure III – Le seuil – 1972 – p 72.
26. Corneille, cité par Marie – Claude Hubert, in : Le théâtre – p 88.
27. Boileau, cité par Patrice Pavis, in : Le dictionnaire du théâtre – p 325.
28. Racine, Ibid, p 325.

الفصل الثالث

المدينة الإسلامية والمسرح

المسرح الإسلامي: مشروع قراءة

الفصل الثالث

المدينة الإسلامية والمسرح

المسرح الإسلامي: مشروع قراءة

هناك بعض المنطلقات التي أراها أساسية لطرح هذا الموضوع ومناقشته، هذه المنطلقات هي:

١. المسرح فن وليس مجرد أدب وهذه نقطة لا بد أن يعيها الذين ينظرون للمسرح الإسلامي، إذ أنهم يجعلون المسرح جزءاً من الأدب الإسلامي ويطلقون عليه أحكاماً تلائم الرواية والشعر والمقالة أكثر مما تلائم المسرح الذي ينبغي أن يندرج في إطار الفن الإسلامي. فالمسرح فن، وهدف كل فن هو صناعة فرجة، وهدف كل فرجة هو تحقيق لذة فكرية، وكذا لذة بصرية وسمعية.

٢. المسرح ليس مضموناً فقط، وإنما هو شكل أيضاً، وهي نقطة لابد أن يعيها كذلك الذين ينظرون للمسرح الإسلامي، إذ لا يكفي أن نوجه في تنظيراتنا الخطاب إلى المؤلف الدرامي، وأن نحصر حديثنا في القيم والمبادئ والقضايا التي ينبغي أن يطرحها ويناقشها، ولكن يجب أن نوجه أيضاً حديثنا في تنظيراتنا إلى المخرج والممثلين الذين ينبغي أن تكون لهم الرؤية الإسلامية نفسها لكي يحدث ذلك التكامل بين النص والعرض.

٣. المسرح الإسلامي هو مسرح قبل أن يكون إسلامياً، وهو إسلامي بعد أن كان مسرحاً، إذن لا بد أن نؤمن في المسرح الإسلامي بضرورة

الدراسة والتخصص، إذ لا يكفي أن تكون للإنسان غيرة على الإسلام لكي ينظّر للمسرح، وإنما ينبغي أن ينبع هذا التنظير من تجربة وممارسة ودراسة، بالإضافة إلى التشبع بمبادئ وقيم الإسلام.

٤. إن الحرص على تسمية "المسرح الإسلامي" لا ينبغي أن يسقطنا في الفخ الذي نصبه الغرب عندما حول كلمة "إسلامي" إلى مفهوم إيديولوجي، وإلى صورة مشوهة تحيل في غالب الأحيان على التطرف، والإرهاب والرجعية. وإنما المقصود هنا مسرح تنتجه وتستهلكه الأمة الإسلامية، ومن الممكن، بل ومن الضروري أن تصدره إلى باقي الأمم والحضارات. إنه مسرح نابع من رؤية الإسلام الصحيح إلى الإنسان وإلى دوره في الكون وإلى ما يقيمه من علاقات إنسانية واجتماعية. فمصطلح "إسلامي" ينبغي أن يعني منهجاً حياتياً شمولياً وليس موقفاً أو ممارسة إيديولوجية.

ويمكن القول بعد هذه المنطلقات إن محاولة تحديد مفهوم للمسرح الإسلامي تقتضي الوعي بأن هذا المصطلح يقوم على قطبين منفصلين في نقطة البداية، متلاحمين عند نقطة النهاية.

هذان القطبان هما: "المسرح" و"الإسلامي". ومعنى ذلك أن تعريف "المسرح الإسلامي" ينبغي أن يجمع بين تعريف المسرح عامة وتعريف الخصائص والمقومات التي تجعل منه إسلامياً.

ورغم أنه ليس من السهل إعطاء تعريف موحد وشامل للمسرح نظراً لتنوع اتجاهاته ومدارسه، وكثرة أهدافه وغاياته، واختلاف وجهات نظر الجمهور إليه على مر العصور، ورغم أن مخرجاً كبيراً ومتمرساً مثل المخرج

الفرنسي لوي جوفي (Louis Jouvet) يقول: "ليس هناك من تعريف للمسرح، ليس هناك من تفسير لهذا الفعل الغريب الذي هو العرض"(١) إلا أنه مع ذلك يمكننا القول إن المسرح نظام من الصور التي تعبر عن الأفكار والمشاعر الإنسانية، والتي تخاطب العقل ومختلف الحواس. فهو يقوم على الكلام والحركة، والموسيقى، والألوان، والأشكال الهندسية، والأزياء، والإشارة إلخ... ويقوم الكلام داخل هذا النظام بالدور نفسه الذي يقوم به في الحياة. فالكلام في المسرح كما في الحياة وسيلة تعبير غير كافية حيث يعجز أحياناً عن التعبير عن كل خفايا الروح، وعن رصد شساعة العالم المرئي وسحر العالم غير المرئي. وبذلك تكون المسرحية عالماً حيّاً، وتركيبة من المواقف والكلمات والشخصيات. إنها بناء ديناميكي له منطقه وتلاحمه. وتكتسب عناصر هذا البناء توازنها في الغالب من خلال تعارضها.

ولكي يصبح هذا المسرح إسلامياً ينبغي إضافة إلى كل ما قلناه أن ينهل من الفكر الإسلامي ويطرح القضايا انطلاقاً من المنظور الإسلامي، ويستوحي معانيه وخيالاته وصوره من الثقافة الإسلامية. يجب أن يكون لهذا المسرح موقف واضح ومحدد تدعمه مثل وقيم سليمة. يجب أن يساهم في إقامة كيان المجتمع الإسلامي، وفي إصلاح ما اعوج منه، وفي إحداث التوازن فيه. وكما يقول سيد قطب: "حسب الشعر أو الفن أن ينبع من تصور إسلامي للحياة في أي جانب من جوانبها ليكون شعراً أو فناً يرضاه الإسلام، وليس من الضروري أن يكون دفاعاً ولا دفعاً، ولا أن يكون دعوة مباشرة للإسلام، ولا تمجيداً له أو لأيام الإسلام ورجاله"(٢). ولكي يلعب المسرح الدور المنتظر منه في المجتمعات الإسلامية، لا بد - في اعتقادي - أن

نحقق له ثلاثة شروط أساسية هي:

الشرط الأول: يجب أن تتغير النظرة الاحتقارية إلى المسرح التي ترسبت في ذهن العديد من الناس في المجتمعات الإسلامية، منذ أن كان أول لقاء للرحالة العرب بالمسرح في بلاد الغرب إلى يومنا هذا. وهكذا يقول المويلحي حينما شاهد المسرح في أوروبا في بداية هذا القرن: "إن هذا الفن الذي تغالى الغربيون في إتقانه وارتقائه لم يفدهم أدنى فائدة في باب الآداب، وضرره بينهم اليوم ظاهر... لأن المعول عندهم في هذا الفن أن يظهروا الفضيلة من خلال تمثيل الرذيلة"(٣). وعندما يتحدث عن إمكانية انتقال هذا الفن إلى الشرق يقول: "وليس من المقبول عندهم (أي عند الشرقيين) حصول هذا التشهير والتمثيل في معيشة الأهل والولد، وما تنسدل عليه الحجب والستور، في البيوت والدور، وليس في الدين الإسلامي ما يسمح باشتراك النساء مع الرجال في تأدية هذا الفن... ولا من أدب المسلمين أن يمثل بينهم تاريخ الإسلام وتاريخ خلفائه على أسلوب يبتدئ بالعشق والغناء، وذلك أكبر إهانة للأسلاف"(٤).

وعندما ظهر المسرح في البلاد العربية الإسلامية في بداية هذا القرن، كتب الشيخ سعيد الغبرا إلى السلطان العثماني يستغيث به حيث يقول: "أدركنا يا أمير المؤمنين فإن الفسق والفجور قد تفشيا في الشام، فهتكت الأعراض، وماتت الفضيلة، ووئد الشرف، واختلطت النساء بالرجال"(٥).

وإذا كان هذا قد وقع في بداية القرن، فإننا نجد في نهاية هذا القرن من يقول مثل أحمد موسى سالم: "فهل يسمع أبناء حضارة العلم اليقيني في الدين والمنهج العلمي في الحياة لكي يتذكروا ماذا صنع بهم المسرح

الاستعماري... والاستعمار المسرحي، فيتطهروا من "أوهـام المسرح"، ويـبرأوا من "مرض المسرح"... لكي نعبر عن حياتنا المؤمنة والجادة والصادقة عربياً وإسلامياً"[٦].

وهكذا إذا تغيرت نظرتنا إلى المسرح بصفة عامة، وآمنا بأن المسرح يمكنه أن يربط علاقات وطيدة بالواقع، وأن يكون أداة تعليم وتوعية وتثقيف، أمكننا القول مع Jean Sarment بأن المسرح الهادف هو مجال الصدق بامتياز: "صدق الذي يتكلم، وصدق الذي يسمع، وصدق الذي يحمل، وصدق الذي يأخذ. فربما ليس هناك فن أو حرفة يتطلبان من الصدق أكثر مما يتطلبه المسرح"[٧].

وإذا آمنا بأن المسرح الهادف يقوم على الصدق أمكننا القول مع نجيب الكيلاني بأن "المسرح له رسالة شاسعة تمتد داخل الحياة وخارجها، وتجول في نفس الإنسان وفكره ووجدانه وتسير معه في نواحي الحياة ودروبها، وتحلق في الحاضر والماضي والمستقبل. إن مجاله هو مجال الدين ذاته... ذلك المجال الشاسع الذي يغطي كل ما في الوجود... في إطار هذا المفهوم الشامل يكون المسرح الإسلامي"[٨].

وإذا آمنا بأن المسرح يمكنه أن يمس مجال الدين، وأن يصبح مسرحاً إسلامياً يساهم في التوعية والتثقيف والمتعة الفكرية، أمكننا تجاوز بعض المشاكل التي تعوق سيره وتطوره، والمرتبطة أساساً بالنظرة الاحتقارية التي يحملها البعض عنه. ومن أبرز هذه المشاكل موضوع ظهور المرأة على المسرح. فإذا كان جابر محمّد الأنصاري يقول: "لا أتصور مسرحاً دون امـرأة"[٩] وإذا كان نجيب الكيلاني يقول: "إن موضوع ظهور المرأة على المسرح لا يصح الاعتراض عليه من ناحية المبدأ، وإنما الأمر الذي يثور

حوله الجدل هو الصورة التي تظهر عليها المرأة في المسرح"[١٠] فإننا نجد محمّد مصطفى هدارة مثلاً يقول: "ينبغي أن يخلو المسرح من العنصر النسائي، وليكن غياب المرأة إحدى سمات هذا المسرح. وإن ذلك الغياب لن يضر المسرح في شيء"[١١]. كما أن عماد الدين خليل يرى بأن الكاتب المسرحي الممتاز بمقدرته أن يجعل المرأة على المسرح دون أن يكون لها أي وجود مادي على الخشبة. ويتحقق ذلك بنوع من الديناميكية الأدبية في كتابة الحوار. ويرى أيضاً أن بروز المرأة فوق خشبة المسرح تناقض صريح مع النص القرآني. فإذا كان غض البصر ملزماً لكل مسلم في البيت والشارع وكل مكان تطبيقاً لقوله عز وجل (قل للمؤمنين يغضوا من أبصارهم) (سورة النور- الآية ٣٠) أفلا يكون ملزماً له في هذه الساحة التي تصبح فيها المرأة عرضة للأنظار. ويقول: "إن الحكم الفصل في هذه المسألة هو أن ليس ثمة ضرورة لظهور المرأة على خشبة المسرح"[١٢]. إن مثل هذا الحكم الفصل يدفعني إلى طرح سؤالين هما:

١. كيف يعقل أن تستلهم مسرحية ما شخصية نسائية إسلامية ما (عالمة أو فقيهة أو مجاهدة أو شاعرة... الخ) وتدور الأحداث حول هذه الشخصية، وتتحدث عنها الشخصيات الأخرى، دون أن نراها، ودون أن تؤثر فينا بحضورها المباشر، ودون أن تقنعنا وتعلمنا وترشدنا مباشرة؟

٢. هل يسمح أصحاب هذا الحكم الفصل للمرأة أن تحضر المسرح كمتفرجة على الأقل؟ فإن سمحوا لها أفلن يكون عليها أن تغض بصرها عندما يظهر الرجل على خشبة المسرح؟ وهل سيؤدي ذلك في نهاية الأمر إلى مسرح إسلامي ينتجه الرجل ويستهلكه الرجل فقط؟ ومتى كان المجتمع الإسلامي مجتمع رجال فقط؟

الشرط الثاني: هو أنه على المنظرين للمسرح الإسلامي والقلة القليلة من المشتغلين به أن ينتبهوا إلى أن المسرح ليس أدباً فقط وإنما هو فن أيضاً. بل إن الجانب الأدبي في المسرح هو جانب ثانوي إذا ما قيس بالعناصر الفنية التي يقوم عليها.

إن أغلب الذين ينظرون للمسرح الإسلامي يصنفونه في خانة الأجناس الأدبية، وبذلك يفقدونه أهم مميزاته وخصائصه. وهكذا يصنف نجيب الكيلاني مثلاً المسرح في خانة الأدب، ويجعله في مستوى واحد مع الشعر والرواية، حيث يقول: "الأدب الإسلامي وسيلة لحمل هذه القيم والتبشير بها بين البشر، يترنم بها في قصيدة جميلة، أو يرويها في قصة شيقة، أو يمزجها في إطار مسرحية تشد الألباب والقلوب، وتؤثر في النفوس"[١٢].

صحيح أن المسرح هو مجال الكلام، الكلام في إطار الحدث، إنه قبل كل شيء نص، خصائصه كخصائص أي شيء مكتوب، إلا أن هذا النص ممثل، أي معيش أمامنا. فالمسرح لا يتحقق وجوده إلا من خلال التمثيل، والعرض هو الذي يؤسس المسرح وليس العكس. كما أن المسرح ديمومة، وبذلك فهو يترك ذكريات عالقة بذهن الذين شاركوا في العملية الإبداعية وهم: الممثلون والجمهور.

وينبغي أن ننتبه إلى عامل أساسي ينتمي إلى جوهر المسرح، وهو أن هذا العمل الذي لا يزال يختمر في روح الكاتب، أو الذي بدأ يتحدد شيئاً فشيئاً على الورق لن يكون لوجوده أي مبرر إذا لم يفضِ إلى العرض. فمفهوم العرض موجود منذ البداية في فكر الكاتب المسرحي. والمتفرج موجود منذ البداية في عملية الإبداع نفسها. وما يميز النص المسرحي عن النص الروائي أو النص الشعري هو أن المؤلف المسرحي يكتب مسرحية،

بينما يؤدي الممثلون يؤدون مسرحية ثانية، ويرى المشاهدون مسرحية ثالثة، فنكون أمام ثلاثة نصوص هي:

١. **نص المؤلف:** وهو الذي يشتمل على المادة الأساسية، وهي الحوار والإرشادات المسرحية.

٢. **نص المخرج والممثلين:** أي عندما يصبح النص المقروء كلمات منطوقة وأصواتاً وحركات وانفعالات يقدمها الممثلون ويربط بينها وينظمها المخرج.

٣. **نص الجمهور:** أي الطريقة الخاصة التي يفهم بها كل مشاهد العرض المسرحي ويؤوله بها ويصنفه من خلالها. وكثيراً ما تتسع المسافة بين النصوص الثلاثة.

وهكذا، إذا آمن المنظرون للمسرح الإسلامي والمشتغلون به بأن المسرح هو أولاً وقبل كل شيء فن، فلا شك أنهم سيولون في تنظيراتهم وإبداعاتهم اهتماماً أكبر لهذا الجانب الفني، وذلك من أجل هدفين اثنين هما:

١. أن يحققوا لهذا المسرح الإسلامي الإقناع والتأثير المنشودين على الجمهور. فلا شك أن الدعوة إلى قيم حميدة وإلى عقيدة قويمة، وإلى سلوك متزن ستكون أبلغ وأنفذ إذا ما وضعت في إطار فني وجمالي.

٢. إذا أردنا للمسرح الإسلامي أن يعارض بعض المسارح الغربية القائمة على مناهج ومذاهب مدمرة للنفس والروح والعقل، فلا بد أن يعارضها بالسلاح نفسه، أي أن يكون فناً يحمل دعوة إلى الطريق القويم. وبذلك يكون التعامل مع المسرح الإسلامي تعاملاً مع فن ينبثق عن التصور

الإسلامي للكون.

الشرط الثالث: هو أنه لإقامة مسرح إسلامي على المنظرين له أن ينتبهوا إلى أن المسرح شكل ومضمون، وأن هناك علاقة جدلية بينهما، إذ أن الشكل يخدم المضمون، والمضمون يعطي للشكل دلالته وقيمته. صحيح أن المسرح يتمتع بمرونة وطواعية تظهران في كثرة مذاهبه واتجاهاته، وتظهران في كثرة وسائل تعبيره وقدرته على توظيف بعضها والاستغناء عن البعض الآخر، إلا أنه ليس معنى ذلك أن العلاقة بين الشكل والمضمون ستنعدم، إذ لا يمكن تصور شكل عبثي مثلاً بمضمون إسلامي، ولا يمكن تصور شكل ملحمي مثلاً بمضمون بورجوازي.

وهكذا، فإن أغلب الذين ينظرون للمسرح الإسلامي يركزون على المضمون، فلا يتحدثون إلا عن القيم التي يجب أن يطرحها، والمثل التي ينبغي أن يناقشها، والمناهج التي عليه أن يتبناها، والمذاهب التي ينبغي أن يقوضها، وكأن المسرح الإسلامي مجرد خطبة دينية أو درس وعضي. وحتى عندما يدرس بعض النقاد والباحثين المسلمين المسرح الغربي مثلاً، فإنهم يركزون في دراستهم هاته على المضمون فقط، كما فعل مثلاً عماد الدين خليل في كتابة "فوضى العالم في المسرح الغربي".

وحتى وإن وجدنا في حالات نادرة من يتحدث عن الشكل في المسرح الإسلامي كنجيب الكيلاني مثلاً، فإن حديثه هذا عن الشكل بسيط غير مركب، في حين أن الحديث عن شكل المسرحية وبنائها يحتاج إلى دراسة أكبر، وتعمق أكثر.

إن حديثي عن أهمية الشكل لا يعني أن الشكل أهم من المضمون، وإنما

يعني أن المضمون يفقد قيمته في غياب شكل يخدمه ويوصله إلى المتلقي. وقد اتفق أغلب الباحثين والدارسين على أنه عندما اهتم المسلمون في صدر الإسلام بالمضامين العقدية على حساب الشكل، ضعف شعرهم. وهذا ما لا نريده للمسرح الإسلامي الذي لم يقف بعد على قدميه. وهذا ما يؤكده عبد الباسط بدر بقوله: "الإنتاجات الإسلامية الضعيفة فنياً مرفوضة تماماً"(١٤).

لا بد من التأكيد في نهاية الأمر أن المسرح الإسلامي لن يلعب الدور المنوط به، ولن يبلغ الهدف المنشود إلا إذا كان لدينا المؤلف الدرامي المسلم القادر على تحقيق الجمالية الفنية للمضامين الإسلامية، والمخرج المحنك المتمرس القادر على تحقيق الجمالية الفنية لجوانبه الشكلية، والممثل المقتدر القادر على إيصال هذه المضامين وبلورة هذه الأشكال، والقادر أيضاً على التأثير على المتلقي من خلال الإبداع في تقديم الشخصيات، وأخيراً الناقد المسرحي المتمرس والعارف بمختلف الاتجاهات والمذاهب، والقادر على نقد العرض، ونقد النص، والبحث في علاقة الشكل بالمضمون.

الهوامش

١. أندريه فينشتاين: "من المسرح الحر إلى مسرح لوي جوفيه". مطبوعات بيلاندو. باريس. ص ١٨٠.

٢. سيد قطب: في ظلال القرآن. دار الشروق. الطبعة العاشرة. المجلد ٥ ـ ص ٢٦٢٢.

٣. المويلحي نقلاً عن نازك سابابارد: الرحالون العرب وحضارة الغرب في النهضة العربية الحديثة. مؤسسة نوفل. بيروت. الطبعة الأولى. ١٩٧٩ ـ ص ٢٥٦.

٤. المرجع نفسه ـ ص ٢٥٦.

٥. نقلاً عن سعد الله ونوس. بيانات لمسرح عربي جديد. دار الفكر الجديد. بيروت. الطبعة الأولى ١٩٨٨ ـ ص ٦٢.

٦. أحمد موسى سالم. قصص القرآن في مواجهة أدب الرواية والمسرح. دار الجيل. بيروت. ١٩٧٨ ـ ص ٣٢٨.

٧. أندريه فينشتاين. المرجع السابق. ص ١٢٥.

٨. نجيب الكيلاني. حول المسرح الإسلامي. ص ٢٠.

٩. نقلاً عن عبد الله منور. إشكاليات حول المسرح الإسلامي. جريدة المسلمون. السنة ٦. العدد ٢٨٧ ـ ص ٩.

١٠. نجيب الكيلاني. حول المسرح الإسلامي. ص ٣٣.

١١. نقلاً عن عبد الله منور. جريدة المسلمون. ص ٩.

١٢. المرجع نفسه ـ ص ٩.

١٣. نجيب الكيلاني. مدخل إلى الأدب الإسلامي. كتاب الأمة. الطبعة الأولى. ١٩٨٦. ص ٨٥.

١٤. عبد الباسط بدر. مجلة البعث الإسلامي. العدد ١-٢. سنة ١٩٨١. ص ٩٨.

الفصل الرابع

المـدينة تربي أطـفالها بالمســرح

الفصل الرابع

المدينة تربي أطفالها بالمسرح

إن هذه الدراسة وإن كانت تركز على المسرح المدرسي ومسرح الطفل، كتجليين لأدب الطفل في الأجناس الأدبية الحديثة، إلا أنها تسعى قبل ذلك إلى أن تنطلق من إشكاليات تتعلق بأدب الطفل وإلى أن تضع اليد على بعض خصائصه، ثم إلى أن تحدد بعد ذلك بعض المنطلقات التي تراها أساسية للحديث عن تربية الطفل بالمسرح.

١. إشكاليات:

١) إذا اعتبرنا أن الأساطير والحكايات الخرافية والأغاني الشعبية والأمثال والحكم جزء من أدب الأطفال. بما أنها تدخل في باب الترفيه والتربية والتلقين. فإنه يمكننا القول إن قسماً مهماً من أدب الأطفال هو أدب بدون مؤلف، بما أن هذه الأنواع السردية، هي نتاج وعي جمعي، ويغيب فيها الفرد في خضم الجماعة.

٢) إذا كان قسم مهم من أدب الأطفال، أدباً بدون مؤلف، فإن كل أدب الأطفال هو أدب بدون جمهور "ثابت"، فقراؤه يبدأون بقراءته حتى قبل أن يتعلموا القراءة. بما أن الآباء والمربين هم الذين يتولون في مرحلة معينة القراءة للأطفال. كما أن هؤلاء القراء/ الأطفال يتخلون عن هذا الأدب في أول فرصة، لصالح وسائل وأدوات أخرى (تلفزة، سينما، حاسوب، ألعاب إلكترونية...)

٣) عندما نتحدث عن أدب الأطفال، يخيل إلينا لأول وهلة أن المجال محدد، بما أن الأمر يتعلق بأعمال أدبية وضعت لإرضاء مراحل عمرية تتدرج تحت ما يسمى بالطفولة، غير أن الصعوبات تبدأ من هنا: كيف يمكننا معرفة ذوق وحاجيات الأطفال؟ هل من خلال الأطفال أنفسهم؟ وهل لهم أصلاً القدرة على شرح وبلورة هذا الذوق وهذه الحاجيات؟ هل من خلال الراشدين؟ وماذا يعرف الراشدون عن طفولة لم تعد طفولتهم؟.

٤) الحديث عن أدب الأطفال يقودنا إلى الحديث عن الكتاب الموجه إلى الطفل، هذا الكتاب الذي يطرح بدوره إشكالية جديدة، فقراء هذا الكتاب (الأطفال) ليسوا هم الذين يؤدون ثمنه، وبذلك فإن الكبار يشترون كتباً لا يقرؤونها، والأطفال يقرؤون كتباً ربما لو تركت لهم الحرية، لما اختاروها ولما اشتروها.

٥) هل الحديث عن أدب الأطفال معناه الحديث عن "جنس أدبي" محدد؟ إن صعوبة تحديد مختلف مراحل الطفولة ـ حسب اختلاف المدارس النفسية والتربوية ـ وكذا صعوبة تحديد مفهوم "أدب الأطفال"، هل هو أدب شفهي أم مكتوب، أم هما معاً، وهل يضم التراث أم يضم فقط الكتب المعاصرة التي تستلهم التراث، وكذا صعوبة تحديد وظيفته، هل هي وظيفة تربوية، أم ترفيهية، أم هدفها تطوير ملكات الخيال لدى الطفل. كل هذه الصعوبات تدفعني إلى القول، بأنه عوض الحديث عن أدب الطفل "كجنس أدبي" محدد، فإنه من الأفضل الحديث عن جمهور معني بهذا الأدب، وعن وظيفة هذا الأدب التي تختلف من عصر إلى آخر.

٦) ما هي أنجع السبل لدراسة أدب الأطفال؟ إشكالية أخرى تُضاف إلى باقي الإشكاليات. من المؤكد أنه ينبغي النظر إلى هذا الأدب من

زاوية متعددة التخصصات، لأنه مجال فريد يتعلق بكائنات دائمة التحول والتطور: إنهم الأطفال، لذلك فإنه ينبغي النظر إليه انطلاقاً من عدد من العلوم الإنسانية: تاريخ، وعلم اجتماع، وعلم نفس، وفولكلور، وبيداغوجيا، وسيميولوجيا، وأنتربولوجيا(١)..

٢. خصائص:

١) قد نعتقد أن أدب الأطفال حديث تم الانتباه إليه في القرن السابع عشر، وعرف عهده الذهبي في القرن التاسع عشر، وبحثت فيه مدارس مختلفة فيما بين الحربين العالميتين، إلا أن أدب الأطفال قديم جداً، بما أن الطفولة قديمة قدم الإنسانية نفسها، وما من شك أن الرغبة في الحكي للأطفال، والسعي إلى تمرير التجربة الجماعية، من خلال هذا الحكي، يعودان إلى المراحل الأولى للأنشطة الثقافية للبشرية.

٢) إن أدب الأطفال ـ من خلال مجموعة من الحكايات الخرافية والعجيبة ـ يحذر الطفل من المخاطر التي تحدق به، ويجعله يكتشف هذا العالم الذي لم يضبطه بعد، عالم الماء والنار والغابات والحيوانات والخير والشر، وبذلك فمن خصائص أدب الأطفال أن له القدرة على أن يكون وسيطاً وقنطرة بين عالمين هما: عالم الأطفال، وعالم الكبار.

٣) إن أدب الأطفال حتى في عصر العولمة والثورة التكنولوجية، لا يجد أصالته وإنسانيته إلا في العودة إلى الموروث الشعبي والثقافة الشفهية. صحيح أنه يسبغ عليهما سمات العصر، ويحملهما قيماً جديدةً، ويعطيهما أبعاداً مختلفة، ولكنهما مع ذلك يبقيان ركيزة هذا الأدب، وخاصيته وخزانه الذي لا ينضب.

٤) لعل من أهم خصائص أدب الأطفال، قدرته على أن يرصد في كل عصر انشغالات جديدة، وهكذا فإن أدب الأطفال في عصرنا، صار يهتم بقضايا جديدة من مثل: حماية البيئة، الخطر النووي، البطالة، الجنس، المخدرات، الإرهاب، الميز العنصري، وحقوق الإنسان، وكأن الكبار يسقطون انشغالاتهم على أدب الأطفال، وكأنهم يريدون للأطفال أن يستشعروا مبكراً القضايا التي تنتظرهم، وكأن الكبار يتمنون أن يجد الأطفال عندما يكبرون، حلولاً للمشاكل التي لم يستطيعوا هم أنفسهم أن يحلوها[٢].

٥) من خصائص أدب الطفل أيضاً أنه على الذي يكتب في هذا الميدان أن يكون قد احتفظ بالطفل الذي بداخله، وحافظ على أحلام الطفولة، وبراءتها، ونظرتها العفوية إلى الأشياء، وأن يكون متشبعاً بمرح الطفولة وشغبها وفضولها، فهو أديب بروح طفل، وهو طفل بنضج أديب، وهنا تكمن صعوبة الكتابة للأطفال.

٣. منطلقات:

إن الحديث عن المسرح المدرسي ومسرح الطفل يفترض الانطلاق من مجموعة من القضايا من بينها:

١) هل يعني "مسرح الطفل" ذلك المسرح الذي ينتجه ويلعبه الكبار للأطفال؟ أم يعني المسرح الذي يبدعه الكبار ويلعبه الأطفال للأطفال؟ هل هو مسرح الطفل أم مسرح للطفل؟

لقد اهتم الباحثون وممارسو المسرح بمحاولة التحديد والتعريف هاته[٣]. وفي اعتقادي أن "مسرح الطفل" هو كل مسرح موجه إلى الطفل

سواء قدمه الكبار، أم الأطفال تحت إشراف الكبار، فالمقصود بالطفل هنا المتلقي، أما المرسل فقد يكون راشداً وقد يكون طفلاً، وقد يحمل هذا المسرح نظرة الكبار إلى العالم، وقد يحمل نظرة الأطفال إليه، إلا أن ما يهم هو كيف سيتعامل الطفل/ المشاهد مع هذه النظرة.

٢) إن مسرح الطفل أعم من المسرح المدرسي، فمسرح الطفل يهتم بكل الأطفال سواء المتمدرسون منهم أو غير المتمدرسين، ويهتم بكل مراحل الطفولة، في حين أن المسرح المدرسي لا يمس إلا الأطفال المتمدرسين، ولا يبدأ إلا في المراحل التي يصل فيها الطفل سن التمدرس.

٣) ينجز غالباً مسرح الطفل تحت إشراف ممارسين للمسرح، كتاباً ومخرجين، وممثلين، برؤية تغلب عليها الحرفية ويتقلص فيها الحضور البيداغوجي، في حين أن المسرح المدرسي ينجز تحت إشراف مدرسين ومربين، فتغلب عليه الوظيفة التربوية ويغيب عنه المنظور الحرفي والتقني.

٤) يرى بعض الدارسين أن المسرح جنس أدبي، بينما يرى البعض الآخر أن الأمر يتعلق بفرجة يشكل فيها الفن الأداة الأولى، ويفترض الاشتغال بالمسرح - بالنسبة إلى بعض الفنانين - فعل خلق يتم اقتسامه مع الجمهور. أما بالنسبة إلى البيداغوجيين فالاشتغال بالمسرح يعني استعمال فعل خلاق من أجل أهداف تربوية: سواء من أجل شرح رسالة ما، أو بكل بساطة من أجل السماح للتلاميذ بتعلم التعبير الشفوي والجسدي أمام جمهور معين.

وهكذا يبدو المسرح كأداة تربوية مهمة جداً في تكوين الشخص بغض النظر عن ثقافته أو سنه، أو الجهة التي هو قادم منها.

٥) لقد كان الكاتب المسرحي الألماني برتولت بريشت يقول: "كل الفنون - ومن بينها الفن المسرحي - تسعى إلى فن واحد وهو الأكثر صعوبة من بين الفنون: إنه فن الحياة"[٤]. لذلك سنلاحظ أنه سواء كنا على خشبة المسرح، أو داخل القسم، أو في خضم الحياة، فإن العناصر الأساسية هي دائماً نفسها.

٦) إن أحسن نموذج للتكوين هو المكون نفسه. ذلك الكائن الذي يقاسمنا متعة ويوصل إلينا لذة. ولعل أفضل نموذج للمكون هو ذلك الذي يستطيع أن يلبي حاجة التلميذ في الميدان المدرسي والثقافي والاجتماعي، لأن كل هذه الميادين متداخلة ولا ينبغي الفصل بينها. ومن هنا يمكن الحديث عن مفهوم الفنان البيداغوجي.

ينبغي أن نشير منذ البداية إلى أن ما يهم التلميذ عادة في مثل هذا النوع من النشاط هو: "لماذا؟" أما الذي يهم المدرس/ المنشط فهو: "كيف ؟". لكن بمجرد أن يطرح كل طرف من هذين الطرفين سؤاله، تنعكس الآية، حيث يصبح سؤال التلميذ هو: "كيف أفعل؟" فيما يصبح سؤال الأستاذ/ المنشط هو: "لماذا يفعل هذا؟" ويمكن أن نقول إن الإجابة عن هذين السؤالين تكمن في القدرة على إبراز التعبير الدرامي للتلميذ بفضل التعبير الدرامي للمدرس.

كما أنه يمكننا أن نحاول رسم الخطين المتوازيين الموجودين بين كل من النظرية والتطبيق، وبين الديداكتيك والمضمون، وبين التلميذ والأستاذ،

وبين المسرح والبيداغوجيا. ويمكن لعناصر الجواب أن توجد في:

١) نقطة الالتقاء بين التكوين المحصل عليه والتكوين المراد إعطاؤه بالنسبة إلى الأستاذ.

٢) نقطة الالتقاء بين التكوين الذي يحلم به التلميذ والتكوين الذي سيحصل عليه.

ولا بد أن نسجل أن المسرح في نهاية القرن العشرين قد أعاد اكتشاف وظيفته الأولى: وهي "اللعب". فالمسرح الذي هو فن الحركة والممزوج بالتربية أصبح "فن التدريس بواسطة اللعب الدرامي".

ويمكننا في هذا الصدد أن نتحدث عن "السيكو دراما" وعن "السوسيو دراما" كعناصر تربوية، لأنه لا ينبغي أن ننسى أن الوظيفة الأولى للمسرح هي التسلية والتعليم.

إن تدريس المواد الفنية لا يتطلب فقط من المدرس مميزات بيداغوجية، ومعارف ديداكتيكية، ولكن يتطلب منه أيضاً قناعة عميقة بالتربية الفنية، وإحساساً بالقيم الجمالية والثقافية، وأسلوباً في التدخل والمشاركة قد لا يكون هو الأسلوب الذي يفضله عادة في حياته التدريسية.

إن التربية الفنية هي تربية أساسية سابقة على كل تخصص، إذ أنها تساعد الطفل على خلق تناغم في تفكيره، وفي حياته العاطفية، وتسمح له بإقامة توازن بين الإحساس واللغة الشفهية أو المكتوبة. إذ أن المدرسة ينبغي أن توظف الفكر والأدب والفنون والقيم والعادات كأدوات ووسائل تسمح للطفل بالتجذر في الثقافة.

وتجدر الإشارة إلى أنه ينبغي إدخال المتعة على اللعب، وجعل الطفل يحس بالشغف نحو اللعب ونحو العمل. فمن الأهمية بمكان إبراز المتعة في العملية التعليمية، لأنها مفتاح النجاح. فبدون متعة وشغف سيصبح من الممل بل من الصعب إنجاز هذه الأعمال، خصوصاً فيما يتعلق بالفن الدرامي الذي يقوم جوهره على المتعة والشغف.

ولعل من المميزات الأساسية المشتركة بين المسرح والتربية، إقامة القواعد. فبدون قواعد تعم الفوضى، ويضطرب كل شيء، لكن هذا لا يعني أن القواعد ينبغي أن تسيطر على اللعب والعمل، وإنما ينبغي أن تسمح بتطورهما إلى أقصى الحدود. ولا بد للأستاذ / المنشط أن يكون قادراً على التأقلم مع المواقف غير المنتظرة أو المفاجئة التي يمكن أن تحدث في القسم، وإلا فإنه سيجسد عكس المبادئ التي يريد أن يلقنها لتلاميذه ويطورها معهم. فعندما نلقن الفن، فإنه لا يمكننا أن نفرض على الآخرين ما لا نستطيع القيام به نحن أنفسنا. ومن أجل هذا ينبغي أن يتوفر المدرس على تكوين مزدوج في التربية والفن، وأن يعمق هذا التكوين باكتساب الخبرة النظرية والتطبيقية في كلا المجالين. فعلى المدرس أن يكون قادراً على اقتراح أفكار وآراء، سواء أفكاره وآراؤه هو أو أفكار وآراء الآخرين، لكن دون أن يفرضها. ينبغي أن يلجأ إلى كل معرفته السيكولوجية والبيداغوجية من أجل جعل الأفكار تروج وتتداول بين الأطفال دون أن يحسوا بأنهم مسيرون لا مخيرون، وبأنه يتم التحايل عليهم.

وينبغي أن تكون للمدرس القدرة والتواضع أيضاً للتعلم في الوقت نفسه مع تلاميذه، فالفكر الجماعي سيكون دائماً أحسن من فكر الأستاذ وحده، مهما كان فكره متميزاً. وكلما طور وبلور الأستاذ قدراته على الملاحظة

البصرية وعلى الإنصات الفعال، استطاع أن يسير بعمله إلى الأمام.

وفيما يلي مجموعة من العناصر التي تدخل في صميم التكوين البيداغوجي والتكوين المسرحي، وهي كما سنرى قواسم مشتركة بين هذين المجالين:

العنصر الأول: اكتساب الثقة في النفس وفي الآخرين، وهذا العنصر هو أساس العملية التعليمية البيداغوجية والمسرحية. والثقة شيء يحس ونستطيع تمريره إلى الآخر عبر كل الأحاسيس والحواس، ولا يمكننا الحديث عن الثقة أمام مجموعة من الناس إذا لم تكن لدينا الثقة في أنفسنا.

العنصر الثاني: أن نكون واعين بأهمية العمل الفردي والعمل الجماعي في الوقت نفسه، فقيمة المجموعة تكمن في المجموعة نفسها أولاً، وفي العناصر المكونة لهذه المجموعة ثانياً. فعمل فردي ما إذا كان جيداً واستطعنا أن نقننه ونرشده فإنه سيكون مفيداً للمجموعة ككل.

العنصر الثالث: القدرة على التركيز سواء على دور ما أو على موقف ما، بالنسبة إلى التلميذ أو إلى الأستاذ: فكل واحد منهما عليه أن يلعب دوراً ما في موقف معين. ويعطي التركيز في كثير من الأحيان نتائج مهمة مع الأطفال المنزوين على أنفسهم أو غريبي الأطوار.

العنصر الرابع: معرفة كيفية الاستفادة من الذاكرة الجماعية من أجل السير قدماً بالعمل. فنحن لا نعرف إلا القليل عن قدرات العقل الإنساني، لذلك يمكننا التركيز على قوة الذاكرة لدى مجموعة من الأطفال لتطوير الموقف المسرحي أو البيداغوجي.

العنصر الخامس: القدرة على الاستماع إلى كل ما يحيط بنا من أناس وأحداث، وأخذ الوقت الكافي للمشاهدة والمعاينة، ليس فقط من أجل التقليد، ولكن أيضاً من أجل تأثيث الذاكرة. وبذلك نستطيع في الوقت المناسب الاستفادة من كل هذا المخزون الناتج عن الإنصات الفعال.

العنصر السادس: تقسيم المجموعة إلى مجموعات صغرى، وتغيير أفراد هذه المجموعات من حين إلى آخر، مما يجعل التلميذ يشترك في عمل ما مع تلميذ آخر قد يناقضه في الأفكار والمستوى الدراسي أو الاجتماعي...

العنصر السابع: حسن توظيف الإمكانيات الكبيرة التي يسمح بها الخيال. ومعنى ذلك أنه على الأستاذ أن يعمل على تلقين أكبر عدد ممكن من التمارين التي تطور القدرات الخيالية وتستفيد منها في الوقت نفسه.

العنصر الثامن: أن يحتفظ الأستاذ دائماً في جعبته بعنصر المفاجأة من أجل خلق عنصر التشويق ومن أجل تكسير الرتابة، ومن أجل تجديد الطاقات.

وهكذا يمكن أن نقول في نهاية هذه العناصر بأن كل موقف له بداية ووسط ونهاية. وعمل الأستاذ يسبق عمل التلميذ فيما يتعلق بالإعداد لهذا الموقف، ولكنه يحتفظ بنفس البنيات، وهي بنيات سهلة وكثيراً ما ننساها، وأولى هذه البنيات: النظام. فإذا ما تم حرق إحدى هذه المراحل، فإن الفوضى والاضطراب سيعمان العملية التعليمية التي غالباً ما تفشل. والبنية الموالية هي أنه ينبغي أن نتفادى شحن الموقف أكثر من اللازم، لأن المغالاة في الشيء تؤدي دائماً إلى الفشل.

وينبغي التأكيد هنا، على أن عملية تعليم المسرح تقوم على ثلاثة أقطاب أساسية هي:

القطب الأول: يضم الشخصية، والمكان، والموضوع، وهي ثلاث كلمات مفاتيح لاقتراح موقف ما.

القطب الثاني: يضم الديكور، الملابس الماكياج، الموسيقى، والإنارة...، وهي عناصر تسمح بفهم وإنتاج فعل ما في إطار هذا الموقف.

القطب الثالث: ويضم الفضاء والزمان والطاقة: وهي ثلاث كلمات مفاتيح لمباشرة هذا الموقف.

وهكذا فالمادة المسرحية تصبح ذريعة للخلق والابتكار مع التلاميذ، هذا مع العلم أنه على الأستاذ أن يترك هامشاً للتلاميذ يتحركون ويبدعون فيه. وبذلك نحصل على موقف ارتجال بيداغوجي محض. كما أن كل عنصر من هذه العناصر والمبادئ يصلح للتكوين المسرحي، والتكوين البيداغوجي، أي يصلح للفنانين والمربين. لذلك فالجمع بين الفني والتربوي أسهل وأفضل من المعارضة بينهما والبحث عن نقط الاختلاف بينهما. كما أنه لو كانت المدرسة تعلمنا منذ صغرنا أن نعبر درامياً: أي أن لا نستعمل الكلمات فقط، وإنما أيضاً الحركات والأحاسيس والمشاعر، فمن المؤكد أنه طوال حياتنا سنتواصل مع محيطنا بدون مشاكل أو على الأقل بأقل خسارة ممكنة.

ولا بد من الإشارة في النهاية إلى أن ما يريد الأستاذ أن يطوره مع تلاميذه، لا بد أن يكون قادراً على القيام به هو نفسه. والذي يهم أكثر في درس مسرحي هو الجانب البيداغوجي، واستعمال اللعب كأداة ابتكار بالنسبة إلى الأستاذ والتلاميذ. كما أن المزاوجة بين الفردي والجماعي،

وتمرير المعلومات عن طريق تقنيات تربوية ودرامية، واستعمال أدوات مسرحية، يسمح للأستاذ والتلاميذ بتبادل المعرفة والخبرات.

الهوامش

1. Soriano Marc، Littérature pour la jeunesse،Encyclopédia universalis France – 1999 – Tome III – p، 215.
2. P. Hazard، Les livres، les enfants et les hommes"، P.U.F. – Paris – 1981 – p 13.
3. Héléne Beauchamp، Le théâtre pour enfant au Québec، 1950 – 1980 – Hurtubise – HMH – 1985 – p 2.
4. Bertolt Brecht، Le petit organon pour le théâtre – Traduction de Jean Tailleur – L'Arche – Travaux 4 – 1963.

الفصل الخامس

فكـر وجسـد وروح المـدينة في المسـرح

فكر وجسد وروح المدينة في المسرح

إذا كانت آن أوبرسفيلد Anne Ubersfeld تؤكد أن الحوار كنص هو كلام ميت، لا معنى له، وأن النص خارج العرض وقبل أن ينطق، لا معنى له، فالدلالة لا تظهر إلا أثناء فعل النطق[١]، وإذا كان أمبيرتو إيكو Umberto Eco يعرف النص بأنه آلة كسول يتطلب من القارئ عملاً مضنياً من أجل ملء الفضاءات الفارغة أو "البيضاء"، فالنص ليس إلا آلة افتراضية[٢]، وإذا كان برنارد دور Bernard Dort يرى بأن العمل المكتوب لا يتحقق وجوده إلا من خلال اللعب، فالعرض هو الذي يؤسس المسرح وليس العكس[٣]، فإن مثل هذه الصيغ التقريرية تدفع المرء إلى طرح مجموعة من الأسئلة من بينها:

١) ما الذي خلّد سوفوكل، وأرستوفان، وسينيك، وموليير، وراسين، وشكسبير، وجوته، ولوركا، وتشيكوف، وجيرودو، وآنوي، ويونسكو، وغيرهم كثير؟ أنصوصهم وما تحمله من شعرية وعمق ووجدان وفكر إنساني، أم عروض هذه النصوص؟

٢) ما الذي خلّد أوديب، وأنتيجون، وفيدر، ودون جوان، وآرلوكان، وهاملت، وعطيل، وماكبث، وفاوست، وفلاديمير، وايستراجون، وغيرهم كثير؟ أهو ما تحمله هذه الشخصيات من بعد إنساني وما ترسمه من قيم وأفكار ومزاج داخل النصوص، أم الممثلون الذين أدوا هذه الأدوار؟

٣) كم مخرجاً وممثلاً، عبر العصور، أرادوا أن ينجزوا نصاً واحداً لسوفوكل أو لموليير أو لشكسبير أو لغيرهم؟ ونسينا هؤلاء المخرجين والممثلين أو بعضهم، ولم ننسَ نص سوفوكل أو موليير أو شكسبير أو غيرهم.

٤) استطاع عدد هائل من المؤلفين الدراميين ـ عبر تاريخ المسرح الطويل ـ أن يكونوا كذلك وفي الوقت نفسه مخرجين وممثلين، لكن كم مخرجاً استطاع أن يكون في الوقت نفسه مؤلفاً، وكم ممثلاً استطاع أن يكون أيضاً مؤلفاً؟

٥) كم انتظرنا من قرن حتى يصبح الإخراج مؤسسة مستقلة قائمة بذاتها، معترفاً بها، تشكل حرفة وصنعة ومدرسة واتجاهاً؟ ومع ذلك، وطوال قرون عديدة، كانت النصوص وكانت العروض في تناسق وتكامل تامين.

٦) قد تصبح ممثلاً، وقد تصبح مخرجاً بولوج معاهد ومدارس متخصصة، وبتتلمذك على يد ممثلين ومخرجين بيداغوجيين أصحاب مدارس ومناهج، لكن هل يمكن أن تصبح مؤلفاً درامياً بولوج معهد أو مدرسة، أو بتتلمذك على يد مؤلف درامي آخر؟.

لا يصبح المرء مؤلفاً درامياً، لأنه إما مؤلف درامي أو ليس مؤلفاً درامياً من الوهلة الأولى كما يقول ألكسندر دوما (الابن) (Alexandre Dumas fils) (٤)، أو كما يقول المؤلف الدانماركي صويا Soya: "أن تصبح ايسكيمو أسهل بكثير من أن تصبح مؤلفاً درامياً"(٥).

٧) أليس المخرج قارئاً للنص المسرحي وهو ينظمه ويعيد ترتيبه وكتابته إخراجياً؟ أليس الممثل قارئاً للنص الدرامي وهو يكتشف مفاتيح شخصيته ويبحث عن حدود الحدث والموقف الدراميين؟ فلماذا يريدان وقف القراءة على نفسيهما ويُحرّمانها على الآخرين، ويريدان للآخرين أن يكونوا جمهوراً فقط وليس قراء أيضاً؟.

٨) كم مخرجاً يتمنى لو يستطيع أن يكتب نصاً درامياً، لأن الآخرين لم يكتبوا ما كان يتمناه، ولم يكتبوا ما يتوافق مع رؤيته للعالم وللإبداع وللعرض؟ وحين لا يستطيع المخرج كتابة هذا النص، "يعبث" بنصوص الآخرين. ألم يؤكد ميرخولد حق المخرج في تعديل نص ما، وقد قام بذلك أثناء اشتغاله على نص "المفتش" لغوغول، حيث أضاف حوارات وشخصيات ومشاهد من مسرحيات أخرى للمؤلف نفسه؟.

٩) لماذا نعتقد أن النص المسرحي وحده الذي يحمل "ثقوباً" و"بياضات"؟ ألا تحمل كل النصوص الأخرى من رواية، وشعر، وقصة قصيرة، وغيرها "ثقوباً" و"بياضات" بما أنها تحتاج في تلقيها إلى خيال القارئ وتأويله وتفسيره ومعرفته وثقافته؟ ثم ألا يحمل العرض المسرحي نفسه "ثقوباً" و"بياضات"، بما أنه يعتمد هو الآخر على فهم وتجاوب ومعرفة المتلقي وثقافته الجمالية؟.

١٠) ألم تنشأ كل النظريات والمناهج الأدبية الكبرى انطلاقاً من نصوص قد تكون نصوصاً من أدب الطفل، أو نصوصاً من أدب طفولة الشعوب؟ ألم ينطلق كل من بروب وستراوس وبريمون وجريماس وغيرهم، من الحكايات الخرافية والحكايات العجيبة والأساطير - أي من نصوص - لتقديم الشكلانية والبنيوية والسيميائيات ومنطق السرد؟ فلماذا نقلل

من قيمة النص في العملية المسرحية؟ لا أريد أن يفهم من إثارتي لهذه التساؤلات أنني أعلي من قيمة النص المسرحي وحده وأقلل من قيمة العرض، بل أريد أن نؤمن بأن النص ليس ذريعة، وبأن "قراءة جيدة أحسن من عرض رديء"[٦]، وبأن "العرض الذي لا يؤثر على روحي، عرض لا جدوى منه"[٧].

أريد أن نؤمن بأن النص بالنسبة إلى العملية الإبداعية المسرحية، هو تماماً كالنواة بالنسبة إلى الثمرة، تعطيها صلابة من الداخل، وتسمح لها بالتشكل من الخارج. وحتى عندما تؤكل الثمرة، فإن النواة تصلح لاستنبات ثمرات أخرى من الصنف نفسه.

وهكذا إذا آمنا بأن النص الدرامي لا يمكنه أن يوجد بدون أسلوب ملحوظ أثناء القراءة، وبأن هذه القراءة تحقق لذة لا يمكن إنكارها، وإذا آمنا في الوقت نفسه بأن هذا النص مليء بقيم عاطفية وجمالية لن تظهر إلا بواسطة اللعب، أمكننا الحديث عن "الخطاب الإجمالي للعرض". خطاب يقوم على ممارسة النص وممارسة الخشبة، أي في الوقت نفسه إخراج النص ووضع الخشبة في إطار النص[٨].

وهكذا فإن المشاهد يحتاج إلى لذة العودة إلى النص، كما أن القارئ يحتاج إلى لذة حضور العرض.

إن هذه العلاقة الجدلية بين النص والعرض تجعل أحياناً من الصعب التمييز بين ما هو نابع من النص وما أضافه المخرج. كما أن هذه العلاقة تمر عبر العالم المتخيل المبني انطلاقاً من قراءة النص، إلا أن هذا القارئ الذي سيصبح مخرجاً سيعيد كتابة مفهومه للعالم المتخيل بواسطة وسائل

العرض[٩].

وداخل هذه العلاقة الجدلية، فإن المؤلف الدرامي هو أولاً متفرج، إنه هو نفسه جمهور، إذ أنه وهو يكتب نصه يجد مرشداً في المتفرج الداخلي الذي يوجد بداخله. كما أنه داخل هذه العلاقة الجدلية أيضاً، فإن المخرج والممثل عليهما أن ينقدا النص إذا كان هذا النص ضعيفاً، أما إذا كان نصاً قوياً وجميلاً، فإنه عليهما أن ينقدا نفسيهما.

أريد أن أركز على ثلاثة أشياء في تلقينا لكل من النص والعرض، هي: الفكر والروح والجسد. ففي الخطاب الإجمالي للعرض - أي انطلاقاً من النص ووصولاً إلى العرض - نتلقى فكر وروح كل من المؤلف والمخرج والممثل، في حين أننا لا نتلقى في العملية الإبداعية كلها إلا جسداً واحداً، هو جسد الممثل.

١) الفكر:

أ. المؤلف:

كان توفيق الحكيم يردد أن المبدع خالق صغير، حلّ فيه قبس من نور الخالق الأكبر، ويحلو لي أن أقول بأن الخلق الدرامي يحاكي خلق العالم، بما أن خلق العالم هو الخلق بامتياز. وهكذا فإن العمل الدرامي يطلب أن يولد كما يطلب الطفل أن يولد وأن يخرج من أعماق الفكر والروح. إنه يفرض نفسه على المؤلف الدرامي ويطالب بحقه في الميلاد والوجود دون أن يهتم هل هو مطلوب من المجتمع أم غير مطلوب. وعندما يخرج هذا العمل فإنه يحمل معه فكر المؤلف، وفكر مجتمعه، وفكر عقيدته، وفكر التيار الأدبي أو الفني الذي ينتمي إليه، وفكر القضية التي يدافع عنها أو

يبشر بها... إن المؤلف الدرامي عندما يكتب، فإنه يعبر عن فكر يطالب، يعلم، يقنع، ويحتج... ففعل الكتابة ليس هدفاً في ذاته، إنه وسيلة. فنحن نكتب للآخرين ومن أجل الآخرين، لننقل فكرنا إليهم، ولننقل فكرهم إلى بعضهم.

وكل خطاب موجه إلى القارئ أو المشاهد هو في الحقيقة خطاب يحمل فكر المؤلف، حتى ولو حملته الشخصية أو حمله الممثل. قد يقوم هذا الفكر على الحلم والخيال، وليس على الحياة المسطحة، إذ أن الحلم والخيال يتطلبان الإقدام والإصرار، ويكشفان عن الحقائق الأساسية والجوهرية، فحقيقة المتخيل أعمق من الحقيقة اليومية وحقيقتنا في أحلامنا وخيالنا. وقد سبق الخيال دائماً العلم.

قد لا يكون هذا الفكر "طبيعياً"، لأن "الطبيعي" نفي للفن، فالفن هو الكذب الذي يفرض نفسه كأكثر الحقائق صدقاً. المهم أن يوقضنا هذا الفكر، أن يشركنا في الأزمات، أن يحفر داخلنا، وينزلنا إلى أعماقنا. المهم في الفكر الذي نتلقاه عن المؤلف الدرامي أن يتوفر فيه شرطان، أولهما: أن يكون واضحاً ليتم التعبير عنه بوضوح، فكل فكر غامض ينتج لغة غامضة ولا يستطيع الانتشار.

ثانيهما: يجب أن يكون هذا الفكر "معدياً"، أي أن يجد له صدى في نفس المخرج والممثل، حتى ينطلقا منه، ويضيفا عليه من فكرهما.

ولعل فكر المؤلف هو الذي يتطلب من القارئ أو المشاهد نوعاً من المرونة العقلية، حتى يتمكن من المرور من الحياة إلى الحلم، ومن الحلم إلى الحياة، وحتى يمسك المعقول من خلال اللامعقول، وحتى يحس بالزمان

من خلال اللازمن، وحتى يفهم الحقيقة من خلال الرمز.

قد يتساءل المرء: ألا يحمل النص الدرامي فكر الشخصية أيضاً؟ كنت أعتقد في وقت من الأوقات أن الشخصية بمجرد ما أن يخلقها المؤلف الدرامي، تحقق استقلاليتها وتنفلت من قبضته، لكني صرت أشك في هذا الأمر. قد تنفلت روحها من بين يديه لأنها روح تنتمي إلى أسطورة أو عقيدة أو موروث تاريخي أو مجتمع معين أو حقيقة ما، لكن فكرها ليس في الغالب إلا صدى لفكره.

فأنت عندما تحدد يوم ميلاد الشخصية، يوم موتها، اسمها، وسطها العائلي والثقافي، خطوط حياتها العريضة، مزاجها، أبعادها النفسية والفيزيائية والاجتماعية، لغتها، قضيتها، وصراعاتها، فهل يمكن الحديث في هذه الحالة عن حرية وفكر شخصيين، وعن هامش للانفلات؟

لذلك أفضل عوض الحديث عن فكر الشخصية أن نتحدث عن فكر العمل الدرامي، فبما أن هذا العمل الدرامي هو الحياة أو هو تعبير عنها، فإنه عالم حي زاخر بالفكر. إنه بناء ديناميكي له منطقه وشكله وتناغمه. إنه بناء ديناميكي تحقق عناصره توازنها من خلال تعارضها. لذلك كان سلاكرو Salacrou يقول: "يصعب علي أن أتصور أن العمل الدرامي يمكنه أن يكون شيئا آخر غير تفكير درامي في الوضع الإنساني"(١٠).

ب. المخرج:

صحيح أنه ينطلق من فكر المؤلف، لكن له فكره الخاص الذي قد يناقض أحياناً حتى فكر المؤلف.

إن فكر المخرج هو فكر عصره، فقد يتعامل مع نص قديم يحمل فكراً قديماً، ويسقط عليه فكر عصره من أجل تحيينه.

إن فكر المخرج فكر جمالي بالدرجة الأولى، ثم هو فكر هندسي، إذ يهتم بالأبعاد في علوها وانحدارها، وفي بروزها وعمقها.

إنه فكر لا يسعى إلى التحقق أو التعبير عن نفسه باللغة المنطوقة، بقدر ما يسعى إلى التحقق بالأحاسيس والمشاعر التي تعكسها لغات سمعية وبصرية.

إن فكر المخرج يتحقق عبر الآخر، سواء كان هذا الآخر هو السينوغرافي، أو مصمم الديكور، أو مصمم الملابس، أو التقني أو الممثل. إنه فكر يمارس الخلق والإبداع في الخفاء.

ج. الممثل:

بطبيعة الحال يحمل الممثل فكر المؤلف، وفكر المخرج وفكر الشخصية التي يقدمها - والذي هو في حقيقة الأمر وكما سبقت الإشارة إلى ذلك، صدى لفكر المؤلف - وأخيراً فكره الخاص.

وبما أنه ينتمي إلى مجتمع فكره ليس هو بالضرورة فكر المؤلف وشخصيته، فإنه يعكس بشكل أو آخر هذا الفكر. وبذلك فإن الممثل وهو يقدم شخصيته ينصت إلى المؤلف الدرامي، وإلى المخرج، وإلى نفسه،

وإلى نبض مجتمعه. ومع ذلك قد يصبح فكر الممثل رهيناً بفكر المخرج، ذلك النوع من المخرجين الذين لا يتركون أي هامش لإبداع الممثل، كما أنهم لا يرون فيه إلا جسداً ينبغي أن يكون رشيقاً ومرناً، وليس من الضروري أن يحمل فكراً.

ولعل أهمية فكر الممثل تكمن في أنه قنطرة تنقل فكر كل المبدعين الآخرين إلى الجمهور.

٢) الروح:

لا شك أننا تشبعنا في ثقافتنا الإسلامية - ونحن نتحدث عن الروح - بقوله تعالى: "ويسألونك عن الروح، قل الروح من أمر ربي" (الإسراء ٨٥). فصار الحديث عن الروح حديثاً عن شيء لا نعلمه ولا نملك سره ويدخل في نطاق الغيبيات. والحال أن أغلب الآيات التي وردت فيها كلمة "روح" كان المقصود بها "روح القدس" أو "الروح الأمين" أي جبريل. وبذلك فليس الحديث عن الروح حديثاً عن المحضور، ومع ذلك يصعب تحديد الروح. قد تكون هي الأحاسيس، والمشاعر، والدوافع، والنفس، والوجدان، والحاجيات، والسلوك الفطري والسلوك المكتسب، والسمو والانحطاط، والغنى والثراء الروحي، والفقر والشح الروحي، والانفعال، وغير ذلك من المسميات. لكن الشيء المؤكد هو أن عملاً درامياً جيداً يحمل بالضرورة سراً، جانباً غامضاً، جانباً غير معروف، تلك هي الروح.

يبدو لي أن الروح التي يمكن تلقيها في المسرح هي روح الشخصية ومن ورائها روح الممثل. وقد سبقت الإشارة إلى أن روح الشخصية وحدها تستطيع الانفلات من قبضة المؤلف الدرامي، إذاً بمجرد ما أن تأتي

الشخصية إلى الوجود، تعلن عن روحها، وتستقل عنه بخلجاتها ومعاناتها، بآمالها وأحلامها. بل قد تصبح روحاً متمردة عليه وعلى مبادئه وقيمه، وحتى مبادئ وقيم عصره، قد تصبح روحاً عاصية.

ومع ذلك فروح الشخصية لا تحقق الخلود للشخصية وحدها، وإنما أيضاً لكاتب الشخصية. وما من شك في أن المخرج يقع هو الآخر تحت تأثير روح الشخصية، فقد يحبها، وقد يكرهها، قد يعلي من شأنها، وقد يبخسها حقها، قد يجعل كل الوسائل واللغات الدرامية في خدمتها كي تنعكس على العرض، فيصبح للعرض نفسه روح.

وروح العرض هي تلك اللحظة السحرية والمقدسة التي ينتفي فيها الزمان والمكان والحدود، وتنصهر فيها كل ذوات المبدعين، وتتحقق فيها الهلوسة الجماعية.

والممثل هو القادر على أن يلبس هذه الروح أو أن تلبسه. هو الذي يستدعيها، أو لنقل هو الذي يحضرها. فتماماً كما يتعب الذي يحضر الأرواح بعد جلسة تحضير، يتعب الممثل. قد تسحقه روح الشخصية بما تحمله من ثقل الأيام، وثقل المشاعر، وثقل الأحلام، وثقل الإحباطات. قد يكون الممثل أحياناً مجرد وعاء لهذه الروح، وقد يكون أحياناً أخرى روحاً لهذه الروح.

أنا لا أنكر روح المؤلف ولا روح المخرج، وإنما أضع اليد على روح قد توحد كل المبدعين وتلقي بظلالها على العملية الإبداعية برمتها. إنها روح الشخصية التي تولد بين دفتي كتاب، ويشتد عودها في العرض، وتتجاوز

النص والعرض لتلتحق بالتاريخ، حيث تبقى رهن إشارة كل من يستدعيها، ويعمل على تحيينها.

٣) الجسد:

يختفي جسد المؤلف، وجسد المخرج، وجسد السينوغرافي، وجسد التقني، وحده جسد الممثل يظهر خلال كل العملية الإبداعية، والذي من المفروض أنه جسد الشخصية.

قد "يبيعنا" المؤلف فكرة، وموقفاً، وقضية، ولغة، وقد "يبيعنا" المخرج لحظة شاعرية، وتحققاً جمالياً، وتقنية سمعية بصرية، ووحده الممثل "يبيعنا" جسداً، قوته في حضوره، وامتداده في صوته ونظراته وخلجات القلب والمشاعر التي بين ضلوعه. إن جسد الممثل أداة في يد المؤلف الذي ينحت جسد الشخصية، وكذلك أداة في يد المخرج الذي يخلق لهذه الشخصية إيقاعها وعالمها المحيط بها، وأخيراً هو أداة في يد الممثل نفسه حيث يجعل منه، عن طواعية، مسكناً للشخصية.

إذا كان المسرح ممارسة طقوسية، وإذا كانت أغلب الطقوس تنتهي بتقديم القرابين، فإن القربان الذي يقدم في المسرح هو جسد الممثل، لأن جسد الممثل وحده يختزل المسافات، ويحرق الأزمنة، ويكسر الحدود ليصل إلى الجمهور. وجسد الممثل هو الذي يعمل على التحيين المادي لجسد شخصية ما ليس له من وجود إلا اللغة والرسم الذي وضعه له كاتب مسرحي. إنه جسد متخيل يتم إيصاله بواسطة جسد حقيقي.

ولعل أصعب مرحلة يمر منها الممثل المسرحي، هي المرحلة الانتقالية، التي يستعد فيها ليصبح الشخصية، فهو لم يعد يملك كلياً جسده، كما أن هذا الجسد لم يصبح بعد كلياً جسد الشخصية.

قد لا يكون جسد الممثل مسكناً لأية شخصية، وإنما قطعة ديكور، قد يأخذ هذا الجسد بعده في العُري كما في اللباس، فيدخل بذلك في علاقة تاريخية مع الملابس، قد يصبح هذا الجسد وسيلة للتعبير عن ما يمزق الإنسان من تناقضات ومن وحدة ومن ضياع، وعندما يكون جسداً معاقاً يصبح مصدراً للعذاب.

وما من شك في أن العرض وحده قادر على أن يعطي للجسد كل هذه القيمة، فيصبح بذلك هذا الجسد لذة المتفرج، وملتقى السمعي والبصري، وملتقى الوعي واللاوعي، وملتقى الإيديولوجي والثقافي.

وهكذا، فنحن في العملية الإبداعية المسرحية لا نتلقى نصاً وعرضاً فقط، وإنما نتلقى الإنسان نفسه، بما أن الإنسان فكر وروح وجسد.

ولأن الإنسان محكوم عليه أن يشرح سر حياته، فقد ابتكر المسرح. ولأنه طُرد من جنة الأرض، فقد خلق لنفسه هذه الجنة الاصطناعية المؤقتة - المسرح - ربما في انتظار جنة مستقبلية[11].

الهوامش

1. Anne Ubersfeld : Lire le théâtre – Editions sociales – 4ème édition – Hessidor – Paris – 1987 – p 227.
2. Umberto Eco : Cité par Jean-Pierre Ryngaert, in : Introduction à l'analyse du théâtre – Bordas – Paris – 1991 – p 5.
3. Bernard Dort : Cité par : Jean Guiloineau, in : Le théâtre – Larousse – (Idéologies et sociétés) – Collection dirigée par Remy Martel – Paris – 1978 – p 9.
4. Alexandre Dumas (fils), cité par Maurice Gravier, in : théâtre d'idées et réalité – Réalisme et poésie au théâtre – Etudes réunies et présentées par Jean Jacquot – 2ème édition – C.N.R.S. – Paris – 1978 – p 119.
5. Ibid, p 119.
6. Ion Omesco : La métamorphose de la tragédie – Littératures modernes – P.U.F. – 1ère édition – 1978 – p 25.
7. Jean Genet, cité par Odette Aslan, in: L'art du théâtre – SEGHERS – Paris – 1963 – p 113.
8. Patrice Pavis : Voix et image de la scène – « Pour une sémiologie de la réception : - Presses universitaires de

Lille – (Nouvelle édition revue et augmentée) – 1985 – p 42.

9. Sten Jansen، cité par Patrice Pavis in : Voix et image de la scène – p 275.
10. Salacrou، cité par Paul-Louis Mignon، in: Le théâtre au 20è siècle – Folio – essais – Gallimard – Paris – 1986 – p 126.
11. Louis Jouvet، cité par Odette Aslan، in : L'art du théâtre – p 129.

الفصل السادس

المدينة العربية تبحث عن لغة لمسرحها

الفصل السادس

المدينة العربية تبحث عن لغة لمسرحها

من المعروف أن المسرح قد بدأ بالتراجيديا، وكانت موضوعاتها في المراحل الأولى- من نشأة المسرح- تعالج قضية الصراع بين الإنسان والقوى الخفية المجهولة المسيطرة على وجوده وقدره، وكان المسرح يحاول تفسير كنه الحقائق الكونية المحيطة بعالم الإنسان. لذلك قامت التراجيديا على اللغة الرفيعة السامية الفخمة، ذات العظمة والجلال. ومع ظهور الكوميديا، وتحول الصراع في المسرح من صراع بين الإنسان والقدر إلى صراع بين الإنسان والإنسان، أصبحت اللغة بسيطة، سوقية في أكثر الأحيان، بعيدة كل البعد عن فخامة وجلال لغة التراجيديا.

وهذا الفرق بين لغة التراجيديا ولغة الكوميديا لا يعني أن المجتمع اليوناني أو غيره من المجتمعات الغربية بعد ذلك كانت لهم لغة للتخاطب وأخرى للكتابة[1]، بخلاف المجتمعات العربية التي تعرف بحدة ازدواجية اللغة.

وهكذا فإن النص المسرحي العربي يعاني من مشكلة مزمنة هي الاضطراب بين اللغة الفصحى واللهجات الدارجة، ما دمنا نعاني من ازدواج لغوي في كل قطر، حيث نكتب بلغة ونتكلم بأخرى. ولا بد من الإشارة إلى أن الصراع حول اللغة التي ينبغي أن نكتب بها الحوار لم يظهر بشكل واضح إلا حينما عرف الأدب العربي المعاصر المسرح والرواية بشكلها الغربي. فهذان الشكلان الفنيان يوظفان الحوار إما إلى جانب السرد كما

في الرواية، وإما باعتماده كوسيلة تعبيرية وحيدة كما في المسرح، ومن ثم أصبح السؤال المطروح هو: بأي لغة يجب أن نكتب حوار مسرحياتنا؟.

بالنسبة إلى البعض ينبغي التشبث باللغة الفصحى، وبالنسبة إلى البعض الآخر يجب أن نخاطب الشعب بلغته اليومية، أي بالعامية. وهناك فئة ثالثة تقول إن لغة المسرحية رهينة بموضوعها وظروفها العامة. وبذلك وجدنا أنفسنا أمام مجموعة من الحجج التي يطرحها أنصار كل لغة على حدة.

أ. أنصار العامية:

ويمكن تلخيص حججهم فيما يلي:

١. عند الحديث بالعامية فإن كل شخصية لها أسلوبها الخاص في اختيار الكلمات، وفي تركيبها، في إطار جمل، ثم في إطار حديث شامل. كما أن هناك علاقة وطيدة بين الأسلوب الخاص لكل شخصية وبيئتها، مما يسمح لنا بمعرفة تربيتها، وطريقة تفكيرها، ودرجة ذكائها. إذن فاستعمال اللغة الفصحى في المسرح وهي اللغة التي لم نتعود على استعمالها في حياتنا اليومية سيحجب عنا الجوانب الظاهرة والخفية لكل شخصية، وسيجعل معرفة خصائصها أمراً صعب المنال[٢].

٢. تعتبر اللغة العامية التي تسربت إلى الحياة اليومية للشعب، وصار يعرفها في أبسط تفاصيلها، لغة معبرة جداً، بما أنها أقدر على نقل فرح هذا الشعب وحزنه، وسعادته وألمه[٣].

٣. إن اللغة العامية قادرة على مواكبة التطور والحضارة، مما يسمح لها باستعمال كلمات وتعابير مستمدة من لغات أجنبية[٤].

٤. لا يمكننا أن نتهم اللغة العامية بالتخلف، لأننا سنتهم في الوقت نفسه أنفسنا بهذا التخلف بما أن اللغة هي المرآة التي تعكس الحقيقة العقلية والوجدانية للذين يتكلمون بها[٥].

٥. عندما يترك الكاتب المسرحي شخصياته تتحدث بلغتها الخاصة، فإنه يكون متأكداً من أنه لن يعرض أفكاره وآراءه السياسية والفلسفية من خلال كلامها، خلافاً لما يقع في الغالب عندما يكتب الحوار بالفصحى[٦].

٦. إن الكاتب المسرحي الذي لا يتكلم اللغة الفصحى في حياته اليومية، ويعيش في مجتمع لا يتكلمها في حياته اليومية، ومع ذلك يصر على جعل شخصياته تتكلمها، سيقدم ولا شك صورة مزورة للحياة الواقعية.

وهكذا يفهم من كلام أنصار العامية أن ارتباطهم بشكل قوي بالحياة الواقعية هو الذي يدفعهم إلى اللجوء إلى اللغة العامية، حتى يتمكن القارئ أو المشاهد - بسرعة وبسهولة - من تكوين فكرة عن المظاهر المادية، والنفسية، والاجتماعية لشخصيات المسرحية.

لذلك فإن ناقداً مثل يحيى حقي يلح على أن الكتابة بالعامية يجب أن تكون بدقة وذوق، بل يرى أن التمكن منها وامتلاكها أصعب أحياناً من التمكن من اللغة العربية الفصحى وامتلاكها[٧].

ب. أنصار اللغة الفصحى

ويقدمون الحجج الآتية:

١. إن اللغة الفصحى هي لغة الأجداد، ولغة القرآن، وهي في الوقت نفسه اللغة التي توحد العرب، لذلك فإن هذه الأسباب الدينية والقومية والسياسية تدفعنا إلى التشبث باللغة الفصحى[٨].

٢. إن اللغة العامية لا يمكنها أن تكون تراثاً وطنياً ترثه الأجيال القادمة، لأن هذه العامية تطرأ عليها تغييرات بتغير الأزمنة، في حين تظل الفصحى سليمة وخالدة على مر العصور.

٣. تمتلك الفصحى طاقة كبيرة تسمح للمؤلفين بالتعبير عن المذاهب الفلسفية والفنية، والأفكار العميقة لأنها أغنى من العامية، وموروثها أكثر قيمة[٩].

٤. تعرف اللغة العامية عدة صراعات داخلية، لأن هناك عدة عاميات في العالم العربي بل هناك عدة عاميات في البلد الواحد، مما يجعل جمهور بلد عربي ما يجد صعوبة في فهم عامية بلد عربي آخر[١٠].

٥. هناك مسرحيات عربية تاريخية لا يمكن أن يكتب حوارها إلا بالفصحى، لأنها تعرض أحداثاً واقعية، وترصد أزمنة قديمة، وإذا ما أصر الكاتب المسرحي على استعمال العامية في مثل هذه المسرحيات، فإنه لن يحصل إلا على صورة مشوهة لهذه الأحداث الحقيقية.

وهكذا تشكل العامية بالنسبة إلى أنصار الفصحى خطراً حقيقياً على الأدب العربي، وخصوصاً على المسرح العربي الذي يعتبر عنصراً مؤثراً

في باقي الجوانب الفنية الأخرى. هذا المسرح الذي يعتمد على الكلمة المنطوقة التي تختلف عن الكلمة المكتوبة. لأن الكلمة المنطوقة تحتاج إلى المؤلف المقتدر ليكتبها بالشكل الصحيح، وتحتاج في الوقت نفسه إلى الممثل المقتدر لإيصالها إلى الجمهور على الوجه الصحيح.

ونجد إلى جانب هاتين الفئتين فئة ثالثة تقف في الوسط بين الفصحى والعامية، وتقدم حججها الخاصة، هذه الحجج هي:

١. للمسرح لغته الخاصة بغض النظر هل هي فرنسية أم عربية، صينية أم إنجليزية إلخ... وبغض النظر هل كتب حواره شعراً أم نثراً، وبغض النظر أخيراً هل كتب بالفصحى أم بالعامية[١١].

٢. لا يجب أن تؤثر قضية الازدواجية في اللغة على الكاتب المسرحي الجيد، لأن الشخصيات المسرحية عندما تأتي إلى الحياة، فإنها تحمل معها لغتها الخاصة، وما على الكاتب إلا أن يسجل هذه اللغة الخاصة[١٢].

٣. هناك عامل مهم يتدخل أثناء اختيار لغة المسرحية، إنه طبيعة موضوع المسرحية نفسه.

٤. إن محاولة إقرار لغة واحدة للمسرح العربي سواء كانت عامية أم فصحى، هي محاولة لإيجاد قالب واحد لعدة أشكال ومواضيع فنية.

إذن بالنسبة إلى هذه الفئة، فإن طبيعة موضوع المسرحية هي التي تحدد لغة الحوار، كما أنه لا يجب أن نفرض على المؤلف اختيار لغة معينة، بل يجب تحطيم هذا الحاجز الوهمي القائم بين الفصحى والعامية، بما أن كليهما وسيلة جيدة للتعبير.

وقد دفعت قضية ازدواجية اللغة في المسرح العربي مجموعة من الكتاب إلى القيام ببعض التجارب من أجل تجاوز هذه القضية، ومن أجل إيجاد لغة مناسبة. وهكذا قدم "فرح انطون" سنة ١٩١٣ محاولة من خلال مسرحيته "مصر القديمة ومصر الجديدة"؛ يقول عن هذه المحاولة: "فقد اصطلحت على جعل أشخاص الطبقة العليا في الرواية يتكلمون الفصحى لأن تربيتهم ومعارفهم وأحوالهم تبيح لهم هذا الحق، وجعلت أشخاص الطبقة الدنيا يتكلمون العامية. ولما كان للعامية إشارات واصطلاحات، وكلمات هي في بعض المواقف المخصوصة من العذوبة والحلاوة بمكان، فقد أبقيت لها هذه المواقف. ولكني اجتثثتها من أصولها اجتثاثاً في المواقف العالية والحوادث الفاجعة التي لا تكسبها إلا اللغة الفصحى جمالاً وجلالاً. (...) ثم تفرعتّ من هذا الوجه صعوبة أخرى: سيدات في خدورهن يتحادثن عما صار إليه أمر الرجال (أية لغة يتكلمن؟ قد جعلت لهن لغة ثالثة لا هي بالعامية ولا بالفصحى، ويمكن تسميتها الفصحى المخففة أو العامية المشرقة[١٣].

وقد رأى مندور أن هذه النظرية خطيرة ولا يمكن قبولها على أي وجه، فكل مسرحية إنما هي حكاية حال، ولا يمكن أن تكون حكاية لسان المؤلف المسرحي لا ينطق لسان مقال شخصياته بل ينطق لسان حالهم، وليس بمعقول أن يترك المؤلف شخصياته يتحدث كل منها بلسان مقاله الخاص[١٤].

وتجدر الإشارة إلى أن الواقعية في المسرح لا تعني واقعية اللغة فقط، ولكن أيضاً واقعية الشخصيات، وواقعية مواقفهم، وتجاربهم ومشاعرهم، ووسطهم.

ونجد بالإضافة إلى محاولة فرح انطون محاولة أخرى سجلت في ميدان الترجمة المسرحية قام بها علي النور عندما ترجم مسرحية السحاب لأرستوفان، والتزم في ترجمته لغة أطلق عليها اسم فصحى العامية وكما يقول الناقد جلال العشري فإن هذه الفصحى ليست أكثر من مسخ وتشويه للغة العربية الفصحى فضلا عن اللغة العامية إنها لا تزيد في كثير أو قليل على لهجة القاهرة المحلية التي يلوكها المثقفون وأنصاف المثقفين لهجة نظيفة، منتقاة، كلماتها مخطوطة ومستحدثة تكاد تقتصر على هذه الفئة دون غيرها من الفئات(١٥).

وتأتي بعد ذلك محاولة توفيق الحكيم حين قدم في مسرحيته الصفقة تجربة لإيجاد لغة صحيحة لا تجافي قواعد الفصحى، وهي - في الوقت نفسه - مما يمكن أن ينطقه الأشخاص ولا ينافي طبيعتهم ولا جو حياتهم لغة سليمة يفهمها كل جيل، وكل قطر، وكل إقليم، ويمكن أن تجري على الألسنة... قد تبدو لقارئها أنها مكتوبة بالعامية، ولكنه إذا أعاد قراءتها طبقاً لقواعد الفصحى فإنه يجدها منطقية على قدر الإمكان بل إن القارئ يستطيع أن يقرأها قراءتين قراءة بحسب النطق الريفي ثم قراءة أخرى بحسب النطق العربي الصحيح(١٦).

وهكذا فإن الضرورة القومية دعت توفيق الحكيم إلى محاولة الكتابة بلغة ثالثة، ليست غريبة عن اللغة الفصحى، وإنما هي في حقيقتها لغة عربية تكاد تكون فصيحة بمفرداتها وطرق تعبيرها ورسم أصواتها على أن يكون هذا الرسم مجرد رمز يمكن لأصحاب كل لهجة أن ينطقوا به وفق لهجتهم المحلية، أما التمثيل فهو متروك لكل بيئة حسب لهجتها وبذلك فإن تجربة الحكيم كانت تسعى إلى الاقتراب على قدر الإمكان من اللغة العامية

التي تتطلبها حياة بعض الشخصيات العادية أو التافهة، إنها تجربة النزول باللغة العربية إلى أدنى مستوى لتلاصق العامية دون أن تكون هي العامية، والارتقاع بالعامية دون أن تكون هي الفصحى إنها اللغة الثالثة التي يمكن أن يتلاقى عندها الشعب كله إن لم يكن اليوم ففي الغد[١٧].

وقد أعاد الحكيم التجربة نفسها في مسرحية الورطة التي خطى فيها خطوة أخرى نحو الاقتراب من اللغة العامية، وذلك بترك الإعراب، واختصار أسماء الإشارة والأسماء الموصولة ونحو ذلك مما لا بد منه في التخاطب العادي وتبقى محاولة الحكيم ـ كما يقول جلال العشري ـ هي أسعد المحاولات التي قدمت حتى الآن لحله المعادلة الصعبة التي يعاني منها مسرحنا العربي المعاصر[١٨].

وهي تعتبر كما يقول محمد مندور محاولة حية لا بفضل المفردات أو وسائل التعبير فحسب بل بفضل الاتجاه النفسي الذي نحسه فيها فهو اتجاه الشعب في تفكيره، ومعتقداته، وبذلك استطاع أن ينفذ ما يجب أن تمتلكه لغة فن شعبي كالمسرح من ظلال وإيحاءات وشحنات عاطفية وأحاسيس عقلية[١٩].

وتأتي بعد ذلك تجربة ألفرد فرجفي مسرحيته حلاق بغداد، حيث يقول في مقدمتها سيلحظ القارئ أني لم أستخدم اللغة الفصحى الصريحة بمقوماتها المعروفة لغة لهذه المسرحية، كما أني لم استخدم اللهجة العامية، وأني أيضاً لم أزاوج بينهما وإنما آثرت أن أقف في موضع ما من الأرض المشتركة بين الحالتين وقد حافظت تماماً على صحة التراكيب العربية والقاموس الفصيح، فيما عدا بضع كلمات قليلة ولكن مع ذلك استخدمت ما عن لي من جوازات الفصحى الكثيرة اخترت هذا

الأسلوب لحوار مسرحيتي بحيث أتيح للمثل أن يسكن أواخر الكلمات فيخيل لنا أنه يتحدث اللغة العامية الطبيعية، أو أن يشكل أواخر الكلمات فيحتفظ بمقومات الفصحى حسب ما تقتضيه المواقف المسرحية أو طبيعة الشخصية.

وإذا كان بعض الدارسين يرى أن حل مشكلة الحوار في المسرح العربي سيأتي نتيجة للتطور الطبيعي الذي تسير فيه حركة التعليم والثقافة في بلادنا، حيث نلاحظ أن اللغة العامية آخذة في الارتفاع شيئاً فشيئاً إلى مستوى الفصحى، واتساع قاموسها باتساع الآفاق الثقافية لعامة الشعب الذي يستخدم هذه اللغة[٢٠]، فإن علي أحمد باكثير يرى أن السبيل ليس استعمال اللغة الدارجة نفسها وإنما السبيل هو أن نقتبس أسلوبها ومنطقها وبلاغتها من حيث التقديم والتأخير، وسائر خصائصها الحية المرنة، وننقلها إلى لغة كتابتنا الفصيحة الجارية على قواعد الإعراب، وبذلك تتكون عندنا لغة جديدة تعكس واقعنا ولا تنفصل عن الفصحى لغة حية متطورة تحفل بالألوان والظلال الخاصة بكل بلد عربي على حدة، ولكنها مفهومة لجميع الشعوب العربية، ولقراء العربية في كل مكان[٢١].

ورغم كل ما قلناه عن أنصار العامية، وأنصار الفصحى، والتجارب التي حاول أصحابها إيجاد لغة ثالثة، فإن البحث في العامية والفصحى يبقى أقرب إلى الفلسفة منه إلى اللغة إنه يتجاوز الصرف والنحو، ويتجاوز البيان ليعكس موقفاً من الإنسان، ومن الوجود عامة.

وقد ظهرت هذه الناحية الفلسفية في قواعد النحو، فالفتح والضم والكسر إشارات، أما النصب والرفع والجر فمعان، الأولى مواضعات صوتية، إنها صرف والثانية عوامل وجدانية، إنها نحو[٢٢].

من ثم يمكننا أن نتساءلهل بمقدورنا أن نحدد على أساس اللغة فقط ما هي الفصحى وما هي العامية؟ أين تبتدئ الأولى وأين تنتهي الثانية؟ وما من شك في أن الخطأ الذي وقع فيه كل من أنصار العامية وأنصار الفصحى هو أنهم يميزون في الطبيعة لا في الدرجة بين الوجدان واللغة ويعتبرون اللغة واسطة لا غاية، أي شكلاً خارجياً فقط يمكن استبداله بشكل آخر دون أن يمس ذلك الجوهر، في حين أنه لا لغة بدون فكر، ولا فكر بدون لغة فالعامية دليل على وجود فكر عامي، والفصحى دليل على وجود فكر فصيح[٢٣].

والحقيقة أن العامية والفصحى من قلب الحياة نفسها، وكلتاهما من معطيات الوجدان، ولكل منهما فلكه الخاص، "فالعامية لغة الحس، لغة فجائية، تلقائية، انفعالية، والانفعال بيولوجي الطابع، لا يتيسر له وقت ولا فراغ كي يعمل الروية، لذا تطفو العامية على سطح الوجدان فلا تبالي بالعوامل النحوية، وإنما تكتفي بإبراز الترسبات النفسية"[٢٤].

والفصحى "لغة العقل، لغة النحت، والروية، والإمعان. والعقل يتبع نظام الإلصاق أو التبعية، أي أنه يلجأ - في اللغة المكتوبة - إلى الروابط والعوامل النحوية، لأنه مطبوع على التفسير والتحليل. مطبوع على الدقة والعلاقات والنسب، ولديه من الوقت ما ينفقه في الإمعان والتحضير"[٢٥].

ورغم كل ما قيل عن قضية اللغة في المسرح والخطورة التي تشكلها، والصراع بين الفصحى والعامية، فإن اللغة المنطوقة - فصحى كانت أم عامية - تبقى في المسرح مجرد لغة ضمن مجموعة كبيرة من اللغات الأخرى، بل يمكنها أن تكون في بعض المواقف المسرحية أضعف هذه اللغات. لذلك انتبهت الدراسات المسرحية الغربية إلى أنه لا يمكن حصر

حوار الشخصيات في الكلام فقط، وإنما اعتبرت أن الحوار يتكون من الكلام والحركة والصمت. فالحركة تدخل في علاقة جدلية مع الكلام فإما أنها تصاحبه فتفسره، وإما أنها تسبقه فتمهد له، وإما أنها تأتي من بعده فتتممه. كما أن الصمت في كثير من الأحيان يكون أبلغ من الكلام، فالأشياء العميقة والصادقة هي التي لا نقولها.

وهكذا يزخر المسرح بعديد من اللغات الدرامية الأخرى التي يمكنها أن تشرح الكلام، أو تعوضه، أو تتممه، لأن الكلام مهما كان بليغاً، فإنه لا يستطيع تجاوز حدود معينة، فنكون في حاجة إلى لغات أخرى تستطيع اختراق هذه الحدود، وتستطيع اكتشاف كنه عوالم لا يستطيع الكلام وحده أن يكتشفها.

وهكذا فالديكور لغة، حيث إنه يتشكل من مجموع العناصر التي تهدف إلى تنظيم فضاء الخشبة.

ويعير الجمهور اهتماماً كبيراً للديكور الذي يأخذ بشكل مباشر قيمة جمالية ودلالية، ثم يبدأ الجمهور بتأويل هذا الديكور وربطه بلغة الشخصيات. وبمجرد ما تبدأ الشخصيات بالحديث، يحس الجمهور بالاطمئنان أو بالاستغراب؛ يحس بالاطمئنان إذا كان هناك تناغم وتناسق بين الديكور ولغة الشخصيات. ويحس بالدهشة والاستغراب إذا كان هناك تنافر وتناقض بين ما يسمع وما يرى[٢٦].

والتوابع المسرحية (الأكسسوارات) لغة، حيث تكتسب دورها الإيجابي بفضل شكلها ولونها، ووضعها على الركح، ومدى قربها من عناصر ركحية أخرى أو بابتعادها عنها. وكذا من خلال الدور المنوط بها، والتأويلات

المصاحبة لها. فالتوابع المسرحية تظهر في الوقت نفسه في العرض المسرحي كركيزة من ركائز الدلالة و كمادة "تشكيلية".

والتوابع المسرحية هي في الوقت نفسه: معلومات، وعلامة، وقيمة، حيث إنها تعطينا معلومات عن عالم خارج المتخيل، وتحدد رؤية للعالم، وتأخذ معناها من العمل المسرحي، كما أنها في الوقت نفسه تعطي لهذا العمل معناه. لذلك لا بد من النظر إليها نظرة "سوسيولوجية" و"جمالية"(٢٧).

والإضاءة هي أيضاً لغة تقوم بمجموعة من الوظائف حيث أنها:

١. تقوم بالتبئير على نقطة ما، وتحرك هذا التبئير.
٢. تغير في مساحة الفضاء عن طريق إضاءة منطقة معينة فقط، وترك باقي المناطق الأخرى في الظلام.
٣. تظهر علاقة الفضاء بالزمان عن طريق تغيير إضاءة الفترة الزمنية.
٤. تحذف حدود الفضاء عن طريق عدم إضاءتها، وبذلك تخلق لدينا وهم الفضاء اللامتناهي وغير المحدود(٢٨).

ولا تقف وظيفة الإضاءة عند حدود إبراز لعب الممثلين، بل تصبح هي نفسها ممثلة ثابتة أحياناً ومتحركة أحياناً أخرى. وتحقق دلالة ومعنى، إما في تناغم وتناسق مع النص، وإما في تعارض معه. وأهمية الإضاءة لا تكمن فقط في أنها تشكل عنصراً من عناصر اللغة الدرامية، بل تكمن أيضاً في كونها تخدم مجموعة من اللغات الدرامية الأخرى، حيث تبرز بعضها وتخفي بعضها الآخر، وتلون بعضها، وتظهر اللون الحقيقي لبعضها الآخر. بل إن الإضاءة هي التي تخلق إيقاع المسرحية حيث تفصل بين المشاهد، وتكشف عن الحالة النفسية لشخصية ما، وتبرز انسياب الزمن، وبذلك

فهي تمتلك قيمة مجازية ورمزية[٢٩].

والأزياء لغة حيث تُعتبر الجلد الثاني للممثل، فهي تعطي معلومات عن الشخصية تتعلق بالعمر، والجنس، والمهنة، والانتماء الاجتماعي. وما يهم هو تطور الزي خلال العرض المسرحي، وكذا المعنى الناتج عن تناقض أو تكامل الأشكال والألوان. ولا بد لعين المتفرج أن تشاهد وتحس بكل ما ألقي على الزي المسرحي. كحامل لعلامات. من حدث، ومزاج، وموقف، وجو.

ولا تأخذ الأزياء أهميتها في المسرح إلا من خلال علاقتها بجسد الممثل، فهي إما "تخدم" هذا الجسد، وإما "تضيق الخناق" عليه. "فالزي لا يتكلم وحده، ولكن تتكلم أيضاً علاقته التاريخية بالجسد"[٣٠].

والموسيقى لغة، تقوم بالوظائف الآتية:

١. تجسيد وخلق جو يلائم الموقف الدرامي، حيث إن الموسيقى تقوي هذا الجو.
٢. بناء الإخراج: بما أن النص واللعب عادة ما يكونان مجزأين، فإن الموسيقى تجمع هذه الأجزاء وتحقق لها التتابع والتكامل المنشودين.

وهكذا، فإن الموسيقى تخلق جواً داخل العرض المسرحي، وتلون موقفاً أو حالة نفسية. كما أنها تسعى إلى الربط بين مشاهد ومناظر المسرحية، وكذا الربط بين أجزاء العمل المسرحي، أي الربط بين النص واللعب. بل إنها قد تصبح هي بدورها شخصية داخل الحدث، فتدخل في تعارض أو تكامل مع باقي الشخصيات.

إذن هذه كلها لغات درامية تغني المسرح، وتجعل وسائل تعبيره متعددة ومتنوعة. وهو أمر لا بد أن يعيه الكتاب الدراميون والمخرجون

العرب لأن بإمكان هذه اللغات الدرامية أن تكون في خدمة اللغة المنطوقة فصحى كانت أم عامية؛ إذ بإمكانها أن ترتفع وتسمو بالعامية إذا كانت هذه العامية بسيطة ومبتذلة. ويمكنها أن تيسر الفصحى إذا كانت هذه الفصحى معقدة وبعيدة عن متناول الجماهير العربية التي تطغى عليها الأمية بنسبة عالية. إذن فعلى المبدعين والنقاد العرب أن لا يتوقفوا عند قضية الصراع بين الفصحى والعامية، وإنما أن يهتموا أيضاً بباقي اللغات الدرامية التي بإمكانها أن تحقق كثيراً من الرقي للمسرح العربي. فكما يقول أوجين يونسكو Eugène Ionesco: "كل شيء في المسرح لغة، الكلمات، والحركات، والأشياء، وحتى الحدث نفسه، لأن كل شيء يصلح للتعبير والدلالة، الكل ليس إلا لغة"(٣١).

الهوامش

١. نعمان عاشور: لغة الحوار في المسرح، الدوحة، عدد ١٠١، مايو ١٩٨٤، ص ٤٨.

٢. شفيق المجلي ـ مجلة المسرح، عدد ٩ـ١٩٦٤، ص ٣٥.

٣. محمد مندور ـ مجلة الكاتب، عدد ٩ـ١٩٦١، ص ٦٠.

٤. عمر عباس العيدروسي ـ مجلة الكتاب، ع ٨ـ١٩٧٤، ص ٦٣.

٥. عبد القادر القط ـ مجلة الشهر ـ ديسمبر ١٩٥٩، ص ٨٨.

٦. يوسف الشاروني، دراسات أدبية، ص. ٢٠٣.

٧. يحيى حقي، نقلاً عن يوسف الشاروني ـ دراسات أدبية، ص ١٩٢.

٨. عمر عباس العيدروسي ـ مجلة الكتاب، ع ٨ـ١٩٧٤، ص ٦٤.

٩. محمد مندور ـ مجلة الكاتب، عدد ٩ـ١٩٦١، ص ٦٠.

١٠. عمر عباس العيدروسي ـ مجلة الكتاب، عدد ٨-١٩٧٤، ص ٦٥.

١١. فتحي العشري ـ مجلة الكويت، عدد ٢١، ص ٩٠.

١٢. شفيق المجلي ـ مجلة المسرح، عدد ٩-١٩٦٤، ص ٣٤.

١٣. نقلا عن محمد مندور: المسرح النثري، دار نهضة مصر – القاهرة، ص ٧٥.

١٤. المرجع نفسه، ص ٧٦.

١٥. جلال العشري: مسرح أو لا مسرح، ص ١٣.

١٦. توفيق الحكيم: الصفقة، المطبعة النموذجية، القاهرة ١٩٥٦، ص ١٠٧-١٠٨.

١٧. المرجع نفسه، ص ١٠٩.

١٨. جلال العشري: مسرح أو لا مسرح، ص ١٤.

١٩. محمد مندور عن مسرح توفيق الحكيم – معهد الدراسات العربية العالية، القاهرة: ١٩٦٠، ص ١٣٧.

٢٠. المرجع نفسه، ص ١٣٦.

٢١. علي أحمد باكثير: "فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية"، ص ٨٠.

٢٢. كمال يوسف الحاج: في فلسفة اللغة، دار النهار للنشر، بيروت، ط ٢، ١٩٧٨، ص ٢١٢.

٢٣. المرجع نفسه، ص ٢١٣.

٢٤. المرجع نفسه، ص ٢٢٧.

٢٥. المرجع نفسه، ص ٢٢٧.

26. Gaston Baty - cité par Odette Astan، in : L'art du théâtre، p 604.
27. Gille Girard : L'univers du théâtre ، p 71.
28. Anne Ubersfeld : L'école du spectateur، p. 101-102.
29. Gille Girard : L'univers du théâtre ، p 76.
30. G. Banu، Cité par Patrice Pavis، in : Dictionnaire du théâtre ، p 101.
31. Eugène Ionesco : Notes et contre Notes ، p 103.

الفصل السابع

المدينة العربية تمسرح تراثها

"رسالة الغفران" نموذجاً

الفصل السابع

المدينة العربية تُمسرح تراثها
("رسالة الغفران" نموذجاً)

يتكون النص المسرحي من قسمين متمايزين ولكن لا يمكن الفصل بينهما، هذان القسمان هما الحوار والإرشادات المسرحية. ويكمن الفرق الأساسي بين الحوار والإرشادات المسرحية في السؤال الآتي: من يتكلم؟ ففي الحوار يتكلم هذا الكائن من ورق الذي نسميه الشخصية، وأما في الإرشادات المسرحية، فالكاتب هو الذي:

١. يعين الشخصيات ويحدد لكل واحدة منها مكان حديثها وزمانه وخطابها الخاص بها.
٢. يعين حركات وأفعال الشخصيات بعيداً عن كل خطاب[١].

وإذا عدنا إلى "رسالة الغفران"[٢] لأبي العلاء المعري وجدناها تحتوي على نص الحوار ونص الإرشادات المسرحية، خصوصاً في جزئها الأول الذي ينهيه المعري بقوله: "وقد أطلت في هذا الفصل، ونعود الآن إلى الإجابة عن الرسالة" (الرسالة ص ١٨٣).

١. الحوار:

يتميز الحوار في "رسالة الغفران" بمجموعة من الخصائص، من أبرزها:

١) هو حوار غني حيث يقوم على تراث ديني وأدبي ضخم، يوظفه أحسن توظيف ويستمد منه سلاسته أحيانا وصعوبته ووحشي ألفاظه أحياناً

أخرى، وهكذا يستمد هذا الحوار ثراءه من :

أ. **القرآن الكريم**: حيث أجرى المعري على لسان بطله ابن القارح ومجموعة من شخصياته الأخرى عدداً هائلاً من الآيات القرآنية. فقد عاد في حواراته إلى القرآن الكريم أكثر من أربعين مرة يستلهم صوره الرائعة وتعابيره المعجزة وعباراته الساحرة. ويمكن على العموم أن نقسم الآيات التي وظفها المعري في حوارات شخصياته إلى ثلاثة أنواع هي:

- نوع يرصد يوم القيامة وما فيه من أهوال وحساب وعقاب، كقوله تعالى: (يوم ترونها تذهل كل مرضعة عما أرضعت وتضع كل ذات حمل حملها وترى الناس سكارى وما هم بسكارى ولكن عذاب الله شديد) (الحج، الآية ٢).

- ونوع ـ وهو السائد ـ يرصد الجنة ونعيمها ولذاتها وما أعد فيها للمؤمنين، كقوله تعالى: (إنا أنشأناهن إنشاء، فجعلناهن أبكاراً، عرباً أتراباً، لأصحاب اليمين) (الواقعة ٣٥، ٣٦، ٣٧، ٣٨)، أو كقوله تعالى: (يتنازعون فيها كأساً لا لغو فيها ولا تأثيم) (الطور، الآية ٢٣).

- ونوع يرصد الجحيم وما فيه من أنواع العذاب كقوله تعالى: (ونادى أصحاب النار أصحاب الجنة أن أفيضوا علينا من الماء أو مما رزقكم الله، قالوا إن الله حرمها على الكافرين) (الأعراف، الآية ٥٠).

وما من شك في أن المعري قد أدرك أن خياله الواسع وبلاغته وبيانه ما كانوا ليسعفوه في الإتيان بمثل هذه الصور الدقيقة والبليغة والمحملة بأحداث ووقائع ما زالت في حكم الغيب، لذلك آثر أن يعتمد القرآن في مجموعة من حوارات شخصياته تقوية وتزكية لهذه الحوارات، ورغبة في

إعطائها مصداقية ونفحة واقعية.

ب. الحديث النبوي الشريف: يُجري المعري أيضاً على ألسنة بعض شخصياته أحاديث نبوية شريفة، كقوله (ص): (من تعزى بعزاء الجاهلية فليس منا)، وقوله (ص): (إن الله يحب معالي الأمور ويكره سفسافها)، بل إن المعري يوظف في حوارات شخصياته أحاديث قدسية مثل: (أعددت لعبادي المؤمنين ما لا عين رأت ولا أذن سمعت ولا خطر على قلب بشر). ولا يخفى على أحد ما في الأحاديث النبوية من جميل لفظ وحلاوة إيقاع وعمق دلالة.

ج. الشعر: يوظف المعري في حوارات شخصياته عدداً هائلاً من الأشعار: أشعار جاهلية وإسلامية، أشعار مشهورة وأخرى مغمورة قد لا يعرفها إلا النحاة ومن يبحث فيها عن الشواهد، أشعار الإنس وأشعار الجن، أشعار مصحوبة في كثير من الأحيان بتساؤلات وتعليقات وقراءات مختلفة وتأويلات، أشعار لزهير بن أبي سلمى، وامرئ القيس، وعنترة بن شداد والنابغة الذبياني ولبيد بن ربيعة والمخبل السعدي وحسان بن ثابت وتميم بن أبي والحطيئة وبشار بن برد وغيرهم كثير.

وبذلك جاء حوار المعري في رسالته قوياً وغنياً، عميق الدلالة، يعكس حالات نفسية وأوضاعاً فكرية واجتماعية ومساجلات علمية ومرجعيات دينية وتاريخية.

٢) يتميز حوار المعري في رسالته بالحضور القوي للحوار الداخلي أو المونولوج. والمونولوج هو: "كلام تنطقه شخصية بمفردها أو تعتقد أنها وحدها أو شخصية يسمعها الآخرون، لكنها لا تخشى أن يسمعوها"[٢].

وما يميز المونولوج عادة هو غياب التبادل الكلامي، والطول، والانسلاخ عن الصراع وعن ما يدور بين الشخصيات من كلام. ولعل ما يعاب على المونولوج هو ما قد يثيره أولاً من ملل في نفوس المشاهدين، وثانياً ابتعاده عن الواقعية، إذ ليس من الضروري أن يحدث الإنسان نفسه وأن يفصح عن مشاعره وأفكاره بصوت مرتفع.

والمثير للانتباه هو أن المعري لا يجري الحوار الداخلي إلا على لسان ابن القارح.

وإذا نظرنا عموماً إلى مجموع الحوارات الداخلية لابن القارح وجدناها تعكس ثلاث حالات:

الحالة الأولى: الفضول وحب المعرفة كما في قوله: "وينظر الشيخ في رياض الجنة فيرى قصرين منيفين فيقول في نفسه: لأبلغن هذين القصرين فأسأل لمن هما" (الرسالة، ص ٤٦).

الحالة الثانية: التعجب والاندهاش، وهي الحالة السائدة، كما في قوله: "فيعجب من ذلك ويقول : هذان ماتا في الجاهلية، ولكن رحمة ربنا وسعت كل شيء" (الرسالة، ص ٤٦).

الحالة الثالثة: الهلع والخوف كما في قوله: "ويذهب مهرولاً في الجنة ويقول في نفسه: كيف يركن إلى حية شرفها السم ولها بالفتكة هم" (الرسالة، ص ١٧٨).

٣) يتميز حوار المعري في رسالته بأنه يقوم بمختلف الوظائف التي يقوم بها عادة الحوار الدرامي. هذه الوظائف هي:

أ. التعريف بالشخصيات: بحيث يكشف الحوار الدرامي للمتلقي عن الشخصيات ويعرفه بها. ولا بد أن يكون هذا الحوار نتيجة للأبعاد الثلاثة للشخصية: البعد المادي، والبعد النفسي، والبعد الاجتماعي. ولا ينبغي أن يكشف الحوار عن هذه الأبعاد فقط، وإنما يجب أن يبرز أيضاً المبررات والدوافع الكامنة وراء أعمال وسلوكات الشخصيات[٤]. وهكذا تتوالى الحوارات في "رسالة الغفران" التي تعرف فيها الشخصيات بنفسها أو يعرف بها الآخرون، كقول الأعشى وهو يعرف بنفسه: "وقد كنت أؤمن بالله وبالحساب وأصدق بالبعث وأنا في الجاهلية الجهلاء". (الرسالة، ص ٤٥).

أو كقول زهير بن أبي سلمى وهو يعرف بنفسه: "كانت نفسي من الباطل نفوراً، فصادفت ملكاً غفوراً، وكنت مؤمناً بالله العظيم" (الرسالة، ص ٤٦).

أو كقول النابغة الذبياني وهو يعرف بنفسه: "إني كنت مقراً بالله، وحججت البيت (...) ولم أدرك النبي (ص)" (الرسالة، ص ٦٠).

ب. التعبير عن الأفكار: إن دور الحوار الدرامي كدور الكلمة في الحياة "فالكلمة تصلح لكل واحد منا من أجل أن يعبر عن نفسه ومن أجل أن نوصل إلى الآخر ما يسجله ذكاؤنا. إن الكلمة تعبر مباشرة وبكل وضوح عن آرائنا، وتعبر بطريقة غير مباشرة عن أحاسيسنا ومشاعرنا"[٥].

وهكذا فالمؤلف مطالب عادة بنقل أفكاره بكل وضوح إلى المشاهد كما أنه مطالب بالكشف عن أفكار شخصياته. ويكشف المعري في رسالته عن بعض أفكاره ومواقفه من خلال حوار شخصياته، كقوله: "ويمر بأبيات ليس

لها سموق أبيات الجنة، فيسأل عنها، فيقال: هذه جنة الرجز" (الرسالة، ص ١٨٠). وبذلك يكشف المعري عن موقفه من الرجز فهم لا يستحقون أن يدركوا مرتبة الشعراء ومنزلتهم لا في الدنيا ولا في الآخرة.

ويكشف المعري أيضاً عن موقفه من الصدق وغيابه في علاقاتنا والكذب وتحكمه في حياتنا، حيث يقول على لسان آدم عليه السلام: "كذبتم على خالقكم وربكم، ثم على آدم أبيكم، ثم على حواء أمكم، وكذب بعضكم على بعض، ومآلكم في ذلك الأرض" (الرسالة، ص ١٧٢).

ج. **المساعدة على الإخراج:** إن الحوار الدرامي الجيد هو الذي يحتوي على مفاتيح وإرشادات تساعد الممثل على فهم دوره. وتعتمد الدراما في إخراجها - بالإضافة إلى الإرشادات المسرحية - على الحوار، حيث إن الصورة التي تنطبع في ذهن المخرج تتكون في الغالب من الظلال التي أعطتها كلمات الحوار للمواقف، بالإضافة إلى ذلك فالحوار يشرح للمخرج الحالة النفسية للشخصية والإيقاعات الحركية التي تصاحبها وهي تتحدث[٦].

وبعودتنا إلى "رسالة الغفران" نجد المعري يعطي معلومات عن بعض المواقف والشخصيات انطلاقاً من حوار الشخصيات نفسها. وما من شك في أن هذه المعلومات ستفيد كل من سيفكر في إخراج هذا العمل على خشبة المسرح. من ذلك قوله على لسان ابن القارح: "يا أبا هدرش ما لي أراك أشيب وأهل الجنة شباب؟" (الرسالة، ص ١٢٢)، ومعنى ذلك أن الذي سيتقمص دور الجني "أبي هدرش" لا بد أن تظهر عليه علامات الشيخوخة.

ومن ذلك قوله على لسان علقمة بن عبيدة: "إنك لتستضحك عابساً وتريد أن تجني الثمر يابساً فعليك شغلك أيها السليم" (الرسالة، ص ١٥٠)، ومعنى ذلك أن الذي سيتقمص دور علقمة لا بد وأن تظهر عليه ملامح العبوس والقنوط والتجهم، كيف لا وهو مقيم في دار الجحيم.

وهكذا يخلق حوار المعري المواقف، ويلون الحالات النفسية للشخصيات، ويخلق بينها توافقاً وتناغماً أحياناً ومواجهة واصطداماً أحياناً أخرى، ويسير بالصراع إلى ذروته، ويكشف عن أفكار المؤلف وشخصياته. لذلك فهو حوار درامي بامتياز.

٢. الإرشادات المسرحية:

لا بد من الإشارة إلى أن الإرشادات المسرحية تختفي عندما تعرض المسرحية، فهي لا تظهر إلا أثناء قراءة المسرحية، حيث تمارس وظيفة العرض. ولذلك فنحن عندما نبحث عن هذه الإرشادات في "رسالة الغفران" فإننا نبحث عن مشروع العرض المسرحي فيها، ونبحث عن مدى تحقق مقومات الفرجة فيها.

١) الفضاء الدرامي:

الفضاء المسرحي حقيقة جد معقدة لأنه يحتوي على:

١. مكان مادي محسوس، وهو مكان وجود الممثلين في علاقتهم مع الجمهور.
٢. مجموع مجرد هو مجموع العلامات الواقعية أو الافتراضية للعرض.

ومعنى ذلك أن الفضاء المسرحي حي مملوء بعناصر متنوعة هي:

- جسد الممثل.
- عناصر الديكور.
- الأكسسوارات[٧].

والفضاء الدرامي يتحدث عنه النص، إنه فضاء مجرد على القارئ أو المشاهد أن يصنعه بواسطة الخيال[٨].

ويعارض الفضاء الدرامي إلى حد ما فضاء الخشبة، فإذا كان هذا الأخير يتحقق بواسطة المخرج، فإن الفضاء الدرامي لا يتحقق إلا بواسطة القارئ أو المشاهد، وذلك من أجل تحديد إطار لتطوير الأحداث والشخصيات. ويتشكل الفضاء الدرامي عندما نكون صورة عن البنية الدرامية لعالم المسرحية، هذه الصورة التي تشكلها الشخصيات وأفعالها وعلاقاتها ببعضها في إطار الحدث، ومعنى ذلك أن كل قارئ أو مشاهد يمكنه أن يكون صورته الخاصة والذاتية عن الفضاء الدرامي. وإذا عدنا إلى "رسالة الغفران" نحدد فضاءاتها الدرامية، وجدنا الفضاءات الآتية:

- **الفضاء الدرامي الأول:** فضاء الجنة يحدده المعري بقوله: "فقد غرس لمولاي الشيخ الجليل إن شاء الله بذلك الثناء شجر في الجنة لذيذ اجتناء، كل شجرة منه تأخذ ما بين المشرق إلى المغرب بظل غاطٍ ليست في الأعين كذات أنواط، والولدان المخلدون في ظلال تلك الشجر قيام وقعود (...) وتجري في أصول ذلك الشجر، أنهار تختلج من ماء الحيوان، والكوثر يمدها في كل أوان، من شرب منها النغبة فلا موت، قد آمن هنالك الفوت وسعد من اللبن متخرفات لا تغير بأن تطول الأوقات وجعافر الرحيق المختوم" (الرسالة، ص ٢٦).

ورغم أن وصف هذا الفضاء يمكنه أن ينطبق على باقي الجنة إلا أنه يبدو مرتبطاً بشخص ابن القارح أكثر من ارتباطه بأي شخص آخر، لأن المعري يقول: "غرس لمولاي الشيخ الجليل" أي له وليس لسواه. ويخبرنا هذا الفضاء الدرامي بما ينعم به ابن القارح من لذات الجنة، وبما يرفل فيه من نعيمها. وكلما سنحت الفرصة زاد المعري في بلورة هذا الفضاء الدرامي وإضفاء مزيد من الدقة والوصف عليه، كقوله: "فأما الأنهار الخمرية، فتلعب أسماك هي على صور السمك بحرية ونهرية، وما يسكن منه في العيون النبعية، ويظفر بضروب النبت المرعية، إلا أنه من الذهب والفضة وصنوف الجواهر المقابلة بالنور الباهر" (الرسالة، ص ٣٩).

• **الفضاء الدرامي الثاني:** وهو جنة العفاريت، حيث يقول: "فيركب بعض دواب الجنة ويسير فإذا هو بمدائن ليست كمدائن الجنة ولا عليها النور الشعشعاني، وهي ذات أدحال وغماليل، فيقول لبعض الملائكة: ما هذه يا عبد الله؟ فيقول: هذه جنة العفاريت الذين آمنوا بمحمد (ص)" (الرسالة، ص ١٢٠). إذن هي جنة ليست كجنة البشر، ليس فيها إلا فتحات وأودية طويلة لا نور ولا جلال ولا إشراق يعمها، الفرق بينها وبين جنة البشر كالفرق أصلاً بين الجن والبشر.

• **الفضاء الدرامي الثالث:** هو أقصى الجنة أو لنقل تلك المنطقة الفاصلة بين الجنة والنار. فضاء يرضى فيه المرء بالحقير المهين، بعيداً عن نور الجنة ونعيمها وقريباً من النار وعذابها. هو فضاء خصص لمن كان مثل الحطيئة، لم يصله إلا بعد شدة وأذى وشفاعة من قريش. ويحدد المعري هذا الفضاء بقوله: "فإذا هو ببيت في أقصى الجنة كأنه حفش أمة راعية، وفيه رجل ليس عليه نور سكان الجنة، وعنده شجرة قميئة، ثمرها

ليس بزاكٍ" (الرسالة، ص ١٣٧).

• **الفضاء الدرامي الرابع:** هو فضاء الجحيم، نطل عليه مع الخنساء وهي تنظر إلى أخيها صخر وهو كالجبل الشامخ والنار تضطرم في رأسه. وتتجلى معالمه أوضح مع إبليس وهو يضطرب في الأغلال والسلاسل ومقامع الحديد تأخذه من أيدي الزبانية. إنه فضاء العذاب والحرمان.

• **الفضاء الدرامي الخامس:** وهو الجنة التي عاد إليها ابن القارح بعد أن مل حديث أهل النار. ونكتشف هذه المرة أيضاً فضاءين جديدين صغيرين داخل فضاء الجنة، أولهما: "روضة مؤنقة فيها حيات يلعبن ويتماقلن، يتخافقن ويتثاقلن" (الرسالة، ص ١٧٢). وثانيهما: "أبيات ليس لها سموق أبيات الجنة فيسأل عنها، فيقال: هذه جنة الرجز" (الرسالة، ص ١٨٠).

وكما سنرى فإن كل فضاء من هذه الفضاءات الدرامية يزخر بمجموعة من الديكورات تؤثثه، وتخلق علاقة بينه وبين الشخصيات، وتعطي للقارئ فكرة أكثر دقة عنه.

٢) الديكور:

إن وظيفة الديكور ليست هي فقط تحديد مكان اللعب، أو عرض صور جميلة، وإنما هو أيضاً ممثل مساعد للممثلين الآخرين، إذ يجعلهم في الوسط الذي يلائمهم وبذلك يسهل علينا الوصول إلى حياتهم الداخلية[٩].

ويعير الجمهور اهتماماً كبيراً للديكور الذي يأخذ مباشرة قيمة جمالية، ويأخذ دلالة على الخصوص[١٠]. وتتنوع الديكورات في "رسالة الغفران"

بتنوع الفضاءات الدرامية، وتتم أغلب هذه الديكورات عن ما ينعم به أهل الجنة من ملذات وخيرات مما لم تره عين.

وكل الديكورات الموجودة في الرسالة تؤثث فضاء الجنة، أما فضاء الجحيم فلا حديث فيه عن الديكور. وهكذا نجد الديكورات الآتية:

الديكور الأول: يتجلى في قوله: "وينظر الشيخ في رياض الجنة فيرى قصرين منيفين". (الرسالة، ص ٤٦). وهذان القصران هما لزهير بن أبي سلمى ولعبيد بن الأبرص، وهما من اللؤلؤ.

الديكور الثاني: ويتجلى في قوله: "ويمضي في نزهته تلك بشابين يتحادثان، كل واحد منهما على باب قصر من در" (الرسالة، ص ٦٠). وهذان القصران للنابغتين: نابغة بني جعدة ونابغة بني ذبيان.

الديكور الثالث: ويتجلى في قوله: "يتمشون قليلاً فإذا هم بأبيات ثلاثة ليس في الجنة نظيرها بهاء وحسنا" (الرسالة، ص ١٠٤).

وهذه البيوت هي للبيد بن ربيعة، وهي في الأصل أبيات شعر قالها في حياته وصيرها اللطيف الخبير أبياتاً في الجنة يسكنها لبيد وينعم فيها نعيم المخلد.

الديكور الرابع: ويتجلى في قوله: "فيمثل بين يديه ما شاء الله من البيوت فيها أحجار من جواهر الجنة" (الرسالة، ص ٥). ويتم في هذه البيوت طحن القمح وإعداد الطعام والتهيئ للمأدبة التي سيدعو لها ابن القارح كل شعراء الإسلام والشعراء المخضرمين ومختلف العلماء والأدباء.

الديكور الخامس: ويتجلى في قوله: "فينصرف إلى قصره المشيد" (الرسالة، ص ١٦٤). والحديث هنا عن قصر ابن القارح.

الديكور السادس: ويتجلى في قوله: "فيتخلل بها أهاضيب الفردوس ورمال الجنان" (الرسالة، ص ١٧٩). وقد جاء المعري بهذا الديكور ليخلق لحظة خلوة بين ابن القارح وجارية له، لحظة يمضيانها بين كثبان المسك والعنبر.

الديكور السابع: ويتجلى في قوله: "ويتكئ على مفرش من السندس، ويأمر الحور العين أن يحملن ذلك المفرش فيضعنه على سرير من سرر أهل الجنة. وإنما هو زبرجد أو عسجد، ويكون البارئ فيه حلقاً من الذهب تطيف به من كل الأشرار" (الرسالة، ص ١٨٢). إنها أبهى وأجمل صورة يرسمها المعري للحالة التي ترك عليها ابن القارح في الجنة قبل أن ينهي هذا الفصل من رسالته المخصص للغفران. صورة أرادها أن تعلق بذهن القارئ فيمني النفس بها ويسعى إليها.

ويوحي تغير الديكورات هذا وتنوعه بثراء الفضاءات الدرامية، كما أنه يوحي بتغير الأزمنة والأمكنة وتعاقب الأحداث والشخصيات.

٣) التوابع المسرحية (الإكسسوارات):

إنها أشياء خارج الملابس والديكور يستعملها الممثلون خلال المسرحية. وتكتسب التوابع دورها الإيجابي بفضل شكلها ولونها ووضعها على خشبة المسرح ومدى قربها من عناصر أخرى أو بعدها عنها، وكذلك من خلال الدور المنوط بها والتأويلات المصاحبة لها.

لذلك يمكن الحديث عن علاقات ضيقة بإمكانها أن تجمع وتوحد بين التوابع والنص، بين الأشياء والكائنات، بين الإنساني واللاإنساني[11].

وبعودتنا إلى "رسالة الغفران" نجد مجموعة من الإكسسوارات، بعضها يؤكد ما يرفل فيه أهل الجنة من نعيم ككؤوس من العسجد، وأباريق من الزبرجد وهي مرتبطة بشراب الحياة الخالدة لا بشراب الحياة الفانية. وكطاولات الطعام المصنوعة من الذهب واللجين. ومن هذه التوابع ما يأخذ شكل ضباء أو طيور حسنة التغريد جميلة المنظر كما في قوله : "وكم على تلك الأنهار من آنية زبرجد محفور وياقوت خلق على خلق الفور من أصفر وأحمر وأزرق يخال إن لمس أحرق (...) وفي تلك الأنهار أوانٍ على هيئة الطير السابحة، والغانية على الماء السائحة، فمنها ما هو على صور الكراكي وأخرى تشاكل المكاكي وعلى خلق طواويس وبط" (الرسالة، ص ٣٢).

ومن هذه التوابع ما يستعمله ابن القارح في غدوه ورواحه كإناء الخمر الذي يحمله وهو يطوف بأرجاء الجنة، وكالرمح القصير الذي أراد أن يصطاد به غزالة، وكالإناء من ذهب الذي تحتلب فيه ناقة.

ومن التوابع ما يرتبط باللهو والغناء كما في حديثه عن الجواري الكواعب: "وبأيديهن المزاهر وأنواع ما يلتمس به الملاهي" (الرسالة، ص ٦٧).

ومن هذه التوابع ما هو أداة تعذيب وتنكيل كالسلاسل والأغلال ومقامع الحديد التي تأخذ إبليس من أيدي الزبانية. وتساعدنا كثيراً هذه التوابع في تخيل الفضاء الدرامي "النار"، إذ ليس لهذا الفضاء من أوصاف إلا ما ارتبط بهذه التوابع. وكما نلاحظ فالمعري لم يكتفِ بالإشارة إلى هذه

التوابع بل كان في كثير من الأحيان يحدد لونها وشكلها والمادة التي صنعت منها. وبذلك صارت هذه التوابع "مادة تشكيلية" تفرض علينا أن ننظر إليها نظرة جمالية كما أنها تعطينا معلومات عن العالم المتخيل.

٤) الأزياء:

تكمن الصعوبة في جعل الأزياء حيوية ومتحولة لا يتم استهلاكها بمجرد أن يمعن المتفرج النظر فيها لبضع دقائق، بل يجب أن تستمر في إرسال علامات في الوقت المناسب حسب جريان الأحداث[١٢].

وبعودتنا إلى "رسالة الغفران" نجد ثلاث إشارات إلى الأزياء: الإشارة الأولى وترتبط بالجواري الكواعب اللواتي "يرفلن في وشي الجنة" (الرسالة، ص ٦٧). وترتبط الإشارة الثانية بالأعشى الذي يقول عنه: "فإذا هو بشاب غرانق غبر في النعيم المفانق" (الرسالة، ص ٤٣). وهكذا فثياب الأعشى الأنيقة دليل على ما يرفل فيه من نعيم الجنة. وترتبط الإشارة الثالثة بالنابغة الذبياني، حيث يقول عنه: "وقور في المجلس لا يخف عند حل الحبوة" (الرسالة، ص ٧٩). والحبوة ثوب يلف ما بين الساقين، وفي ذلك إشارة إلى تعقله وهيبته ووقاره.

٥) الموسيقى:

قد تصبح الموسيقى بدورها شخصية داخل الحدث وتدخل في تعارض أو تكامل مع باقي الشخصيات. وعلاقة الموسيقى بالكلام وطيدة حيث إنها تنبثق منه وقد تطوره وقد تضخمه. كما أنه يمكن للموسيقى أن تلعب دوراً في بناء الفضاء الدرامي فتربط بين الفضاء المتخيل المعروض والفضاء المتخيل المتحدث عنه[١٣].

وبعودتنا إلى "رسالة الغفران" نجد عدة إشارات إلى الموسيقى والغناء. وترتبط هذه الإشارات بالجواري الكواعب، سواء اللائي كن على هيئة إوز الجنة وتحولن بقدرة القادر إلى جواري، أو اللائي كن ثمرات في الأشجار وتحولن هن أيضاً إلى جواري. وهكذا يقول المعري عن غناء إحدى الجواري لبيت من الشعر:

"فتصنعه فتجيء به مطرباً وفي أعضاء السامع متسرباً ولو نحت صنم من أحجار أو دف أشر عند النجار ثم سمع ذلك الصوت لرقص" (الرسالة، ص ٦٧)، وفي قوله هذا دليل على جمال الغناء وسحره. ويقول أيضاً: "فتبعث فيه بنغم لو سمعه الفريض لأقر أن ما ترنم به مريض" (الرسالة، ص ٦٧).

وتتوالى الإشارات إلى الموسيقى والغناء راصدة جو المتعة والسرور الذي يعم أرجاء الجنة حيث يقول: "فتندفع تلك الجواري التي نقلتهن القدرة من خلق الطير اللاقطة إلى خلق حور غير متساقطة تلحن قول المخبل السعدي" (الرسالة، ص ٧٤).

ولا يقتصر الغناء في الرسالة على الحور وجواري الجنة وإنما يغني أيضاً مغنون ومغنيات من أهل الدار الفانية مثل الغريض، ومعبد، وابن مسجح، وإبراهيم الموصلي وابنه إسحاق، ودنانير وعنان. ولا يقل غناء المغنيات سحراً وجمالاً عن غناء جواري الجنة، حيث يقول المعري: "فتطربان من سمع وتستفزان الأفئدة بالسرور" (الرسالة، ص ١٠٩).

وبما أن الموسيقى والغناء عادة ما يرتبطان بالرقص، فقد وظف المعري هذا العنصر الفرجوي والجمالي أيضاً في رسالته.

٦) الرقص:

رغم أن الرقص هو أكثر الفنون قدرة على التواصل وأكثرها قدرة على إثارة عواطفنا، إلا أنه مع ذلك يبقى محدوداً على مستوى وسائل التعبير. ولأن الرقص لا يتمتع بالقيمة الذهنية التي تملكها اللغة، ولا بثراء المشاعر الموجودة في الموسيقى فإنه "لا يمكننا ولا ينبغي لنا أن نرقص كل شيء"[١٤].

وإذا عدنا إلى "رسالة الغفران" وجدنا إشارة إلى الرقص الهدف منها إتمام صورة المتعة واللذة الموجودتين في الجنة، مما يسمح لنا بإتمام رسم الصورة التي كوناها عن الفضاء الدرامي "الجنة" انطلاقاً من الديكور، والتوابع المسرحية، والملابس، والموسيقى. وهكذا يقول المعري متحدثاً عن ابن القارح: "ويذكر أذكره الله بالصالحات، الأبيات التي تنسب إلى الخليل بن أحمد. والخليل يومئذ في الجماعة، وأنها تصلح لأن يرقص عليها فينشئ الله القادر بلطف حكمته، شجرة غفر فتونع لوقتها، ثم تنفض عدداً لا يحصيه إلا الله سبحانه، وتنشق كل واحدة منه عن أربع جوار يرقن الرائين، ممن قرب والنائين، يرقصن على الأبيات المنسوبة إلى الخليل (...) فتهتز أرجاء الجنة" (الرسالة، ص ١١٢). وما من شك أن أرجاء الجنة لن تهتز إلا لرقص لا يشبه الرقص الذي اعتدناه في دنيانا في شيء. كيف لا والراقصات من الحور العين؟.

٧) المؤثرات الصوتية:

توجد هذه المؤثرات الصوتية إما داخل الحكاية وإما خارجها، أو بعبارة أخرى إما أنها تنجز على خشبة المسرح وتعد جزءاً من الحكاية، وإما

أنها تنجز في الكواليس و"تلصق" بالفرجة. ومن أهم وظائف المؤثرات الصوتية أنها توحي بالواقعية[١٥]. وهناك من يضع المؤثرات الصوتية على قدم المساواة مع الموسيقى، حيث يرى فيهما عنصرين أساسيين ومهمين في العرض المسرحي، فوظائفهما مشتركة أحياناً ومتكاملة أحياناً أخرى[١٦].

ونجد في "رسالة الغفران" إشارتين إلى المؤثرات الصوتية: تتجلى الأولى في قوله: "وتهش نفوسهم للعب فيقذفون تلك الأنية في أنهار الرحيق ويصفقها الماذي المعترض أي تصفيق وتقترع تلك الآنية فيسمع لها أصوات تبعث بمثلها الأموات" (الرسالة، ص ٤١). ورغم أن الأمر يتعلق باللعب وبأنهار من عسل إلا أن المعري يوظف مؤثرات صوتية تقشعر لها الأبدان، بل تبعث بمثلها الأموات ليحافظ على روابط بين النفخ في الصور، والبعث، والصراط، والجزاء في الجنة.

أما الإشارة الثانية إلى المؤثرات الصوتية فيهدف من خلالها المعري إلى خلق جو مأدبة كبرى أقامها ابن القارح على شرف عدد هائل من الشعراء والعلماء والنحاة والفقهاء. مأدبة سيقت لها كل أنواع الدواب والطيور والدواجن لتذبح: "فارتفع رغاء العكر، ويعار المعز، وتؤاج الضأن، وصياح الديكة لعيان المدية" (الرسالة، ص ١٠٦). مع الإشارة إلى أن ذبح هذه الطيور والدواب لا ألم فيه، وإنما هو جد مثل اللعب. ولعل المعري أراد بهذه الإشارة أن يسكن ما قد يعترينا من قلق واضطراب نتيجة ما قد نتخيله من منظر للذبح والدماء في جنة الخلد.

ولا تقف الإرشادات التي يعطيها المعري عند توظيف هذه المقومات الجمالية واللغات الدرامية، بل إنه يعطي أيضاً إرشادات تتعلق بحالات الشخصيات، سواء كانت حالات نفسية أو حالات تعكس مواقف درامية

توجد فيها هذه الشخصيات. وهكذا يقول عن عنترة بن شداد: "وينظر فإذا عنترة العبسي متلدد في السعير" (الرسالة، ص ١٤٦). ويقول عن الأخطل: "فيزفر الأخطل زفرة تعجب لها الزبانية" (الرسالة، ص ١٦٢). وبذلك يصف حالة هاتين الشخصيتين في نار جهنم من حيرة وقلق وأسى وحسرة.

ثم يصف حالة ابن القارح وهو يستقبل الأعشى: "فيلتفت إليه الشيخ هشاً بشاً مرتاحاً" (الرسالة، ص ٤٣). وفي ذلك دليل على تقدير ابن القارح للأعشى واعتراف منه بمكانته وقيمته الشعرية. وعندما تحتدم المواجهة بين النابغتين: "ينهض نابغة بني جعدة مغضباً" (الرسالة، ص ٨٠). وفي كل هذه الإرشادات ما يساعدنا كمتلقين على التمثل الصحيح لطباع ومزايا الشخصيات، وكذا مدى درامية المواقف التي توجد فيها. ولا يقف المعري عند هذا الحد بل يذهب أبعد من هذا في البحث عن تحقيق لحظة فرجة ممتعة يمتزج فيها الخيال بالواقع، والحلم بالحقيقة، والممكن بالمستحيل. وإن كان "المستحيل" لا يأخذ مفهومه ودلالته إلا في عالمنا الفاني، أما في جنة الخلد فلا مكان لمثل هذا المفهوم. وهكذا يتذكر ابن القارح وهو يتجول في أرجاء الجنة قصة امرئ القيس في دارة جلجل، فتتجسد أمامنا هذه الحادثة لأن بطلها سيصبح هو ابن القارح نفسه: "فينشئ الله، جلت عظمته، حوراً عيناً يتماقلن في نهر من أنهار الجنة، وفيهن من تفضلهن كصاحبة امرئ القيس، فيترامين بالثرمد وإنما هو كأجل طيب الجنة، ويعقر لهن الراحلة فيأكل ويأكلن من بضيعها ما ليس تقع الصفة عليه من إمتاع ولذاذة" (الرسالة، ص ١٧٩-١٨٠). وبذلك تتجسد أمامنا كمتلقين حادثة جميلة لطالما تخيلناها من خلال معلقة امرئ القيس وخاصة في

قوله:

ألا رب يوم لك منهن صالح ولا سيما يوم بدارة جلجل
ويوم عقرت للعذارى مطيتي فيا عجباً من كورها المتحمل(١٧)

إلا أن المكان غير المكان، والزمان غير الزمان، والشخصيات غير الشخصيات، تماماً كما يحدث في المسرح حيث يتقمص الممثلون شخصيات غير شخصياتهم في أزمنة غير أزمنتهم وأمكنة غير أمكنتهم.

إن "رسالة الغفران" - في جزئها الأول - نص درامي بامتياز، فيه الحوار والإرشادات المسرحية، وإن كان فيه أيضاً سرد وراو، فإن ذلك ليس عيباً بما أن أحدث التجارب المسرحية - خاصة المسرح الملحمي - قد آمنت بدور السرد وأهمية الراوي فوظفتهما.

إنني لا أغالي وأزعم أن "رسالة الغفران" دليل على معرفة العرب بالمسرح، ولكنني أؤكد أن "رسالة الغفران" دليل على القابلية المبكرة للعقلية والمخيلة العربيتين واستعدادهما لكتابة وإبداع فن أدبي اسمه "المسرح".

الهوامش

1- Anne Ubersfled : Lire le théâtre – éditions sociales – 4ème édition – Messidor – Paris 1982 – p 22.

٢- اعتمدت في هذه الدراسة: رسالة الغفران لأبي العلاء المعري. شرحها وحققها وفهرسها وقدم لها الدكتور علي شلق. دار القلم. بيروت. الطبعة الأولى. ١٩٧٥.

3- Jacques Scherer : La Dramaturgie Classique en France – édition Nizet - 1966 – Paris – p 437.

٤- انظر عادل نادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما. نشر وتوزيع عبد الكريم بن عبد الله. تونس. الطبعة الأولى. ١٩٨٧. ص ٣٠ وما بعدها.

5- Gaston Baty, cité par Henri Gouhier – in : L'essence du théâtre – édition Aubier – Montaigne – Paris – 1978 – p 76.

٦- انظر عادل نادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما. ص ٣٠ وما بعدها.

7- Anne Ubersfeld : Lire le théâtre – p 177.

8- Patrice Pavis : Dictionnaire du théâtre – Messidor – éditions sociales – Paris – 1987 – p 146.

9- Gaston Baty, cité par Odette Aslan, in : L'art du théâtre – Seghers – Paris – 1963 – p 604.

10- Pierre Larthomas : Le langage dramatique – (sa nature et ses procédés) – P.U.F – Nouvelle édition – Paris – 1989 – p 108.

11- Ibid – p 118.

12- Patrice Pavis : Dictionnaire du théâtre – p 101.

13- Ibid – p 256.

14- Serge Lifar : Les grands courants de la choregraphie à travers le XXème siècle – Alcan – Paris – 1937 – Tome II – p 478.

15- Patrice Pavis : Dictionnaire du théâtre – p 59.

16- Gilles Girard / Réal Ouellet / Claude Rigault : Lunivers du théâtre – P.U.F. – Paris – 1978 – p 77.

١٧- انظر شرح المعلقات السبع: تأليف أبي عبد الله الحسين بن أحمد الزوزني. المكتبة الشعبية. بيروت. ص ١٢.

الفصل الثامن

المـدينة العـربية تستلهم الأسـطورة الفـرعونية

"إيزيس" توفيق الحكيم نموذجا

الفصل الثامن

المدينة العربية تستلهم الأسطورة الفرعونية "إيزيس" توفيق الحكيم نموذجاً

تتمتع الأسطورة بحركة وحيوية تجعل المؤلفين يتجهون إليها، لنحت أشكالهم الدرامية منها، ولتوظيفها في الكشف عن رؤيتهم والإطلال منها على قضايا عصرهم ومجتمعهم. وهم بذلك يحاولون تفسير الأسطورة تفسيراً جديداً، يربط بينها وبين مشاكل عصرهم ويقربون بينها وبين الأطر الفنية السائدة(1).

فالأسطورة بمثابة القالب الرمزي الذي نصب داخله الأفكار البشرية، وبإعادة صياغة المبدع لها من خلال لغته ووجدانه وخياله فإنه يحول الرمز فيها من مدرك فلسفي. يكشف عن حركة الديمومة، وحركة الصراع التي تنطبع في الأشياء فتحيلها مادة حية. إلى مدرك جمالي مفعم بالوجدان والخيال، حيث إن التصور الإبداعي اللغوي لعالم الأسطورة، إنما يقوم على توحيد الأضداد والتأليف بينها في وحدة محكمة(2).

وتجدر الإشارة إلى أن التصور الأسطوري للعالم تصور درامي، بمعنى أنه يقوم على أساس من الصراع المحتدم بين الإنسان والقدر، وهو لون من ألوان الصراع الدرامي، وهذا من شأنه أن يقرب المسافة بين الأسطورة والمسرح من حيث الخلق. بل إن المسرح قد ولد مع الأسطورة، ولم يكن فناً قائماً بذاته، منفصلاً عنها، وإنما كان جزءاً لا يتجزء منها. وظلت الأسطورة هي المنبع الخصب لأغلب كتاب المسرح على مختلف العصور

وحتى العصر الحديث، وإن كان استلهامها قد عرف فترة ركود في العصور الوسطى نتيجة ازدهار الديانة المسيحية، إلا أنها ما لبثت أن عادت للظهور من جديد في أعقاب عصر النهضة.

وإذا كانت الأسطورة هي تلك الحكاية الحقيقية والقديمة التي تحكي عن أعمال الشخصيات الخارقة، والتي تتعلق دائماً "بالخلق" حيث تحكي كيف أن شيئاً ما جاء إلى الوجود، أو كيف أن تصرفاً ما، أو مؤسسة ما أو طريقة ما في العمل تأسست، وإذا كنا بمعرفتنا للأسطورة نعرف "أصل الأشياء"، وبالتالي نتمكن من السيطرة عليها حيث لا يتعلق الأمر هنا بمعرفة "خارجية" أو "مجردة"، ولكن بمعرفة "نحياها" شعائرياً، سواء حكينا الأسطورة رسمياً، أم قمنا بالشعيرة التي تبررها هذه الأسطورة(٢)، فليس معنى ذلك أنه من الضروري أن تنقل هذه الأسطورة، إلى المسرح، على هذا الشكل وبهذا المفهوم. فالدور الذي تلعبه الأسطورة في عالم المسرح هو تقديم الإطار العام والمادة الخام، حيث يأخذ منها المؤلف ما يشاء، ويدع منها ما يشاء، بل إنه لا يمكن اعتبار خروج المسرحية عن الأحداث الأصلية للأسطورة عيباً.

ويذهب نيكول الأرديس إلى أن للمسرحية المقامة على أساس من الأساطير مذاقاً خاصاً، يختلف عن مذاق المسرحية الاجتماعية الحديثة. فالمشاهد للمسرحية الاجتماعية يكون اهتمامه مشدوداً بسير الأحداث، فهو في لهفة عما قد يصيب البطل من عطب، ولا يدري هل تكتب له النجاة أم لا، وهو في قلقه وتعلق أنفاسه، لا يحفل بكثير من التفاصيل الفنية أو الروعة الشعرية. أما مشاهد المسرحية الأسطورية فهو لا يلتمس نشوة لجدة في القصة، لأنه يكاد يعرف كل ما سيحدث مسبقاً، فينصرف همه

إلى النواحي الجمالية، والقيم الفنية التي أضافها المؤلف إلى الأسطورة فيتذوقها في متعة وتلذذ[٤].

فاهتمام كثير من كتاب المسرح بإعادة صياغة الأساطير يشير إلى ذكاء عند هؤلاء الكتاب، فهم لا يستحدثون أسماء أو أحداثاً لا عهد للناس بها، بل يستخدمون أسماء وأحداثاً تكثفت حولها عواطف البشر على مر السنين، وأصبح مجرد ذكرها يثير في النفوس عواطف وانفعالات شتى. فاستغلال المؤلف لأسماء أبطال الأساطير يغنيه عن استخدام آلاف النعوت والصفات لتحديد سمات شخصيات ما، في مسرحية جديدة.

ولا شك أن استلهام الأسطورة في المسرح يكشف عن حقيقة مهمة، وهي أن مشاكل الإنسان الجوهرية هي نفسها، لا تتغير بتغير الزمان والمكان. ولكي نتمكن من تحديد الفعل المسرحي - المرتبط بالأسطورة - كفعل اجتماعي، بكل ما في الكلمة من معنى، عليه أن يكون حاملاً للقدرة على التعبير عن حقيقة وتلاحم الجماعة، كما أن عليه أن يشكل الرؤية الجماعية للمجتمع، التي من خلالها ينظر إلى نفسه، وتاريخه، وعلاقته بالكون[٥].

ومن المعلوم أن هناك مسرحيات يرتبط بناؤها الأسطوري بالواقع، وهناك مسرحيات ينفصل بناؤها الأسطوري عن الواقع، وهناك أخيراً مسرحيات يمزج بناؤها بين الأسطورة والواقع.

- فالبناء الأسطوري المرتبط بالواقع هو محاولة الكاتب توظيف بعض شخوص الأسطورة، ولكن بسمات بشرية، ومن هنا يصبح الصراع صراعاً إنسانياً لا يعتمد على سحر أو معجزات، أو خوارق لتصعيده، وكذلك يصبح نمو الحدث نمواً واقعياً.

. أما البناء الأسطوري المنفصل عن الواقع، فهو ذلك الذي يحاول أن يستخدم أكبر قسط من عناصر الأسطورة. لذلك فهو في توظيفه للشخوص كثيراً ما يلتزم بصفاتها ومميزاتها وأفعالها الأسطورية.

. وفيما يتعلق بالبناء الذي يمزج بين الأسطورة والواقع فهو ذلك البناء الذي يستمد من الأسطورة بقدر ما يستمد من الواقع، بمعنى أنه وإن كان يوظف بعض شخوص الأسطورة فإنه يحاول المزج بين صفاتها الأسطورية، والمواقف المستمدة من الواقع المعيش، الذي تتصل رؤية الكاتب به(٦).

وعموماً يمكن أن نلاحظ أن معظم المسرحيات التي تعتمد على الأسطورة كمصدر لبنائها، تنخرط في اتجاهين:

١. اتجاه تمثله المسرحيات التي يقترن فيها الجو المأساوي بلمسات كوميدية لكن دون أن تطغى عليه.

٢. اتجاه تمثله المسرحيات التي تعتمد الحفاظ على جو الأسطورة المأساوي دون اقترانه بالفكاهة، طبقاً لنظرية الفصل بين الأنواع.

وسأحاول أن أبين كيف أن مسرحية "إيزيس" لتوفيق الحكيم تنتظم أولاً في البناء الأسطوري المرتبط بالواقع، وتنخرط ثانياً في الاتجاه الذي يقترن فيه الجو المأساوي باللمسات الكوميدية.

إن أسطورة إيزيس وأوزوريس هي أشهر أساطير مصر القديمة، وهي الآن وإن أصبحت تروى في إطار قصصي، إلا أنها كانت في وقت من الأوقات عقيدة راسخة لها شعائر وطقوس ترتبط بالحياة والموت وما بعد الموت، كما ترتبط بالغرس والحصاد.

وقد اشتهرت أسطورة أوزوريس لأنها انتشرت خارج مصر، ولأنها شكلت في الحضارات القديمة رمزاً لديانة الخلاص، ولأن مجموعة من الكتاب المشهورين مثل الإغريقي بلوتارك Plutarque (٥٠ - ١٥٠) واللاتيني أبولي Apulée (١٢٥ - ١٨٠) قد كتبوا عنها.

ويذهب عبد الحميد زايد إلى القول بأن الأساطير المصرية هي أعمال أدبية يقرأها ويكتبها غالباً كتاب مبرزون في اللغة، فهي جزء مهم من الآداب المصرية القديمة. ولم يكن القصد من هذه الأساطير أن تكون سمراً لعامة الناس، وإنما كانت موجهة إلى خاصة القراء.

ويمكن تقسيم الأساطير الفرعونية إلى الأنواع التالية:

- **الحكاية المسرودة:** استخدمت فيها موضوعات هي أقرب إلى السرد منها إلى الوقائع التاريخية.

- **القصة الفلسفية:** كقصة الصدق والكذب حيث يدخلان في صراع ويقهر الصدق الكذب.

- **القصة النفسية:** وفيها تحليل نفسي وتتخللها بعض الأحداث الخارقة.

- **قصص المعجزات والغرائب والسحر:** وهو النوع الذي تغلب عليه المعجزات والسحر، والشفاء المعجز، والحيوانات التي منحت موهبة التحدث[٧].

واستخدمت الديانة المصرية التصورات الأسطورية لشرح بعض ما كان يؤمن به الناس ويمجدونه. ومارس اللاهوت المصري الأساطير في الكثير

من مناحي الحياة، وظهرت الأساطير المصرية:

أولاً: على هيئة ترانيم وصلوات وشعائر.

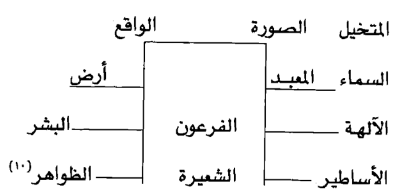
ثانياً: على أنها أفعال، فأقيمت احتفالات مثلت فيها معارك الآلهة.

ثالثاً: ظهرت في الأشياء والصور، فوجدناها في الأشكال والرموز والنباتات والأجرام السماوية[٨].

والأساطير المصرية، الخاصة بالآلهة، وصلتنا إما عن طريق الدين - وقد كانت غير واضحة - وإما عن طريق تسربها إلى الشعب واكتسابها شعبية خاصة. كما أنها وصلت إلينا في عهود لاحقة لنشأتها، الأمر الذي جعل الكثير من فصولها يتطور تطوراً كبيراً، حسب الأحداث التي مرت عليها. وإذا ما أردنا، في عجالة، أن نعقد مقارنة بين الميثولوجيا الفرعونية والميثولوجيا الإغريقية مثلاً، فإننا سنلاحظ أن هذه الأخيرة ما هي إلا انعكاس لنظرة الإغريق إلى آلهتهم، فلقد رأى الإغريق في آلهتهم ما رأوه في أنفسهم، وتخيلوا أنهم يسلكون نفس سلوك البشر، بل وتخيلوهم في صور بشرية. كما أن الإغريق رأوا أنه من الممكن أن يختلط عالم الآلهة وعالم البشر عن طريق الزواج، أو الصداقة، أو أي وسيلة أخرى من وسائل الاختلاط. أما الفراعنة فقد تخيلوا آلهتهم وكأنها تنتمي إلى عالم يختلف تماماً عن عالم البشر، وليس هناك علاقة بين الآلهة والبشر على الإطلاق. وقد تخيل الفراعنة آلهتهم في صور غير بشرية (أفعى، كلب، عجل...). ولو كان لآلهة الفراعنة أن ينشئوا علاقة بعالم البشر، فإن هذه العلاقة لا تعدو أن تكون بينهم وبين الملوك فقط، لكنها لا يمكن أن تصل إلى أفراد الشعب العاديين[٩].

وإذا كانت الميثولوجيا الإغريقية قد سمحت للإغريق برسم الملامح

المميزة لعالمهم الديني وبعكس مفهومهم للمقدس، وبتجسيد العالم الآخر، وبرسم الحدود "الجغرافية" لعالم ما فوق الطبيعة، فإن الميثولوجيا الفرعونية سمحت لقدامى المصريين برسم العلاقة الموجودة بين وجهي الكون: الوجه الواقعي، والوجه المتخيل:



وقد كان هيرودوت يقول عن قدامى المصريين إنهم أكثر الناس تديناً، أي أنه كان لديهم الإحساس بالطابع المعجز للخلق، والإحساس بانتصار النظام على الفوضى، وبانتصار الكون على العدم.

وإذا عدنا إلى أسطورة إيزيس وأوزوريس، نجدها تفسر عادة تحنيط الموتى عند قدماء المصريين، كما تفسر عقيدتهم في الخلود بعد الموت، وتفسر الظواهر الطبيعية المرتبطة بالشمس، والنيل، والفيضان، والزراعة والري.

وتذهب الأسطورة إلى أن الفضل في تحول المصريين من حياة البداوة إلى الاستقرار الزراعي، إنما يعود إلى أوزوريس الذي علمهم الزراعة، وعصر الخمور. فهو إلى حد ما يشبه ديونيزوس Dionysos عند الإغريق.

كما أن أوزوريس هو الذي وضع شعائر وطقوس الآلهة، وبنى المعابد

والمدن الأولى، ووضع القوانين العادلة. ومن جسده كان ينبع مصدر النيل، وكان هو القمر، وكان يساعد الشمس على أن تأخذ مسارها كل ليلة. فكل ما كان يتكرر في الوجود، كان أوزوريس يمثله: الملك والقمر والشمس والنباتات ومصدر النيل، حيث صار ظاهرة في مجموعة من المجالات المتنوعة: الكونية، والفيزيائية، والبيولوجية، والاجتماعية.

أما أخوه "سيث" فكان يوجد في مفترق مجموعة من الأساطير، حيث يلعب دور الفوضى. وهو وإن كان مغتصباً، إلا أنه عقيم، وبذلك فهو يخل بالنظام البيولوجي. وحين يكون شمساً فهو يحرق المحاصيل، وحين يكون ماء، فهو السيول التي تدمر القرى، وهو يشكل في الصحراء، الوحدة، والعطش، والموت[11].

وأسطورة إيزيس واوزوريس هي قصة ملك وديع طيب القلب، كاد له أخوه ـ سيث ـ فقتله. فهامت أخته، وزوجته ـ إيزيس ـ في أرجاء الوادي تبحث عن أشلاء جثته، التي مُزقت إرباً، فلما وجدتها، أعادت إليه الحياة، ولكن على صورة غير كاملة. وحملت منه بحوريس، ثم قامت في صمت بالغ بتربية وتقويم ولدهما ـ حوريس ـ حتى إذا ما استوى عوده انتصر على عمه واسترد عرش أبيه.

وقد أصبح أوزوريس بعد أن قتله أخوه سيث ملكاً على الموتى في العالم الآخر، واتخذ هناك عدة ألقاب منها "رب الخلود"، و"حاكم الموتى"، و"إله العالم الآخر".

أما إيزيس فقد كانت آلهة البعث، وربة الزواج والأسرة في آن واحد. ويذهب الشاعر اللاتيني "أوفيد" إلى أن إيزيس ما هي إلا "أيو" IO

الإغريقية التي كانت كاهنة من كاهنات الآلهة "هيرا" زوجة كبير الآلهة "زوس". وعندما وقع هذا الأخير في حب أيو، مسختها هيرا عجلة بيضاء وسلطت عليها "النعرة"، وظلت بذلك هائمة إلى أن لحق بها زوس وخلصها من السحر وحملت منه بابن سمياه "إبافوس" (Epaphos)، حكم مصر وإفريقيا. وبذلك تكون إيزيس حسب هذه الرواية إغريقية الأصول[١٢].

ولا بد من الإشارة إلى أن هذه الأسطورة قد تغلغلت في حياة المصريين، حيث وجدوا فيها متنفساً لآمالهم وآلامهم، كما أنها أثرت في الدين المصري بشكل واضح. ولعل من الأسباب التي أضفت عليها هذه الشعبية، أنها تعالج عناصر أساسية في المجتمع أهمها الظلم والاستعباد. وهي ظاهرة عانى منها كثيراً الشعب المصري على مر الأحقاب.

ولقد كان الحكيم يجهر دائماً بحبه لإيزيس، كبيرة آلهة الميثولوجيا الفرعونية، فقد تحدث عنها في مجموعة من أعماله، أولها "عودة الروح" (١٩٢٨) وآخرها "شمس النهار" (١٩٦٦)، وقد قال: "منذ تأليف مسرحية شهرزاد حوالي ١٩٣٠، وشخصية إيزيس تتهيأ للظهور يوماً ما".[١٣]

وقد عيب على توفيق الحكيم عدم اعتماده على الأصول الفرعونية في استلهامه لهذه الأسطورة، فقد لجأ الحكيم إلى كتابات بلوتارك الإغريقي، عن هذه الأسطورة، والذي سافر إلى مصر، وكتب عدداً من المؤلفات منها ما هو أخلاقي، ومنها ما يتعلق بالتراجم والسير. ولعل ما دفع الحكيم إلى الاعتماد على كتابات بلوتارك هو عدم ورود الأسطورة كاملة في الأصول الفرعونية. فقد وردت أجزاؤها مبعثرة في أوراق البردي، وجدران المعابد والأهرامات، وكثيراً ما نجد بين هذه الأجزاء تناقضات واختلافات لا سبيل إلى حلها. إلا أن كتابات بلوتارك عن هذه الأسطورة، لم تكن تخلو

هي الأخرى من بعض العيوب، فهي أولاً ناقصة، فقد قال بلوتارك مخاطباً أحد معارفه: "هناك قصة أرويها لك موجزة أشد ما يكون الإيجاز، بعد أن حذفت منها كل ما لا يفيد أو ما لا لزوم له".(١٤) كما أن بلوتارك قد استغل جو الأسطورة لتفسير آرائه في الأخلاق، والدين، والفلسفة. ولا شك أن الحكيم سيتأثر بها بشكل أو بآخر.

إن هذا المصدر الأسطوري هو الجانب المتخيل في مسرحية "إيزيس" لتوفيق الحكيم، أما الجانب الواقعي فيها، فيتمثل في المواضيع والقضايا التي ناقشتها، والتي لها علاقة بعصر ومجتمع الحكيم.

ففي الفصل الأول من المسرحية نجد الحكيم يصور القهر الذي يعاني منه الشعب، من طرف السلطة ممثلة في شيخ البلد، والشعب ممثل في مجموعة من الفلاحات البائسات. كما أن الحكيم يصور لنا هروب المفكرين والكتاب على شاكلة "توت" من المسؤولية تحت شعار "التسجيل فقط"، أو الفن للفن، وفي الجانب الآخر يبرز الكاتب المناضل على شاكلة "مسطاط" ويبرز كذلك الخير، ممثلاً في كل من إيزيس وأوزوريس.

وفي الفصل نفسه نجد كذلك "خدعة الموت"، حيث صنع "طيفون" لشقيقه أوزوريس صندوقاً مذهباً في حجمه تماماً، ثم ألقى به في النهر. وفي الفصل الثاني تبدأ إيزيس رحلتها إلى مملكة بيبلوس عندما يشير عليها بذلك أحد الملاحين العابرين للنهر، وتلتقي إيزيس بزوجها الذي علم أهل بيبلوس ما أفاض عليهم بالخيرات. ويطلبان من ملك البلاد أن يسمح لهما بالرحيل إلى بلادهما. ويعود أوزوريس متخفياً مع زوجته ليعمل في الظل، وليلقب "بالرجل الأخضر" الذي يحول الصحراء إلى خصب. ويعثر عليه أتباع طيفون مرة أخرى، ويمزقونه إرباً، ويضعون كل عضو

من أعضاء جسمه في كيس، ويحملونها نحو الجنوب، وهنا ينتهي الفصل الثاني، بعد أن كنا قد علمنا في البداية أن إيزيس حملت، وولدت ابناً سمته حوريس. وفي الفصل الثالث، بعد مرور خمس عشرة سنة، يصبح الطفل شاباً، ويستعد مع أمه وتوت ومسطاط لاسترداد السلطة والعرش من عمه. وترى إيزيس أن العرش لن يعود إلا إذا استخدمت نفس أساليب طيفون في الخديعة والمراوغة. ويتحدى حوريس عمه للمبارزة، ويكاد طيفون أن يقتله لولا تدخل شيخ البلد في اللحظة الأخيرة مقترحاً أن تنعقد محكمة الشعب العليا، ويوافق طيفون، إلا أنه يفاجأ بحضور ملك بيبلوس الذي يعلن للشعب كل ما حدث لأوزوريس. فما كان من الشعب إلا أن نادى بحوريس ملكاً على البلاد، وهتف بسقوط طيفون.

وقد اختلف النقاد حول موقف الحكيم من الشعب في هذه المسرحية، فقد رأى مندور، ونبيل الألفي، وغيرهما، أن هناك شيئاً جديداً في نظرة الحكيم إلى المجتمع، فقد جعل الكلمة الأخيرة للشعب. أما توفيق حنا، وألفريد فرج، وغيرهما فقد أكدوا عكس ذلك، حيث رأوا أن الحكيم لم يثق بالشعب، بل هو يتهمه ببطء الفهم والحركة.

هذه الآراء، وغيرها تعكس عاصفة التعليقات التي قوبلت بها مسرحية "إيزيس" عند صدورها في كتاب سنة ١٩٥٥، وعند ظهورها على خشبة المسرح سنة ١٩٥٦. وقد كانت هذه التعليقات متباينة تبايناً شديداً. ولعل هذا التباين كان نتيجة ذلك النوع من التناقض، الذي يمكن أن نلاحظه، بين المسرحية، والأقوال التي وردت في تذييلها. فإذا كان الحكيم في المسرحية لم يعط للشعب دوراً مهماً، فإنه في البيان الذي ألحقه بالمسرحية يقول: "قوة الشعب مثل قوة الشمس، لا أثر لها إذا تفرقت أشعتها وتشتتت،

ولكنها تعمل عملها إذا تجمعت وتكتلت ونظمت"[١٥].

ومسرحية الحكيم هاته ـ كغيرها من المسرحيات الذهنية ـ تحمل إلى جانب موضوعها الرئيس، والمتمثل في الصراع بين المثالية والواقعية، مواضيع ثانوية كمشكلة السلطة والحرية، والتناقض بين الغاية والوسيلة، والفرق بين رجل العلم ورجل السياسة، وكذا قضية الالتزام في الأدب. وقضية الالتزام هاته كانت قائمة في مصر، في تلك الحقبة (سنة ١٩٥٤) بين العقاد وطه حسين من جهة، ومحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ولويس عوض من جهة أخرى. والحكيم وإن لم يكن قد شارك مباشرة في هذه المعركة، إلا أن رأيه جاء من خلال مسرحية "إيزيس". وهذا الرأي يتمثل في الوعي الكامل بأهمية الانضواء الثوري تحت راية التقدم الاجتماعي في إطار الأدب الرفيع. فكل هذه المواضيع والقضايا التي تضمها المسرحية، ليست إلا ضلالاً لتفكير الحكيم المتصل بحاضر الإنسان ومستقبله.

ونجد في المسرحية خطين دراميين هما:

ـ خط درامي صاعد يبدأ مع بداية المسرحية حيث يصطدم الخير بالشر: الخير ممثلاً في أوزوريس، والشر ممثلاً في طيفون وأتباعه. وكلما ازدادت حدة الصراع الأبدي بين الخير والشر، ازداد صعود هذا الخط الدرامي إلى أن يبلغ ذروته مع مقتل أوزوريس وتمزيق جثته.

ـ خط درامي هابط يبدأ بظهور حوريس للانتقام لأبيه ـ بعد أن أعدته أمه لذلك ـ ويستمر هبوط هذا الخط الدرامي إلى أن نصل إلى النهاية مع انتصار حوريس.

وتجدر الإشارة إلى أنه بالرغم من أن شخصية أوزوريس لم تظهر إلا

في المنظر الأول من الفصل الثاني - مما جعل بعض النقاد يتصورون أن الحكيم لم يهتم بها - إلا أن الحكيم قد جسدها دراميا بما يجعلها من أهم أقطاب هذه المسرحية. ومن أهم وسائل تجسيد هذه الشخصية أن جعل غيرها من الشخصيات يتحدث عنها بما يكشف عن صفاتها وأفعالها بطريقة غير مباشرة.

أما شخصية إيزيس فقد كانت طيلة الوقت مثالية في سلوكها، إلا أنها عند محاولتها الانتقام لزوجها استمالت شيخ البلد إلى صفها عن طريق الرشوة، أي أنها سلكت طريقاً مادياً بحتاً. وفي هذا إقرار من طرف الحكيم بضرورة المزاوجة بين ما هو مثالي وما هو واقعي من أجل تحقيق الهدف، وهذه المزاوجة لا تعني التخلي عن القضية أو عن المبدأ، وإنما تعني مسايرة الواقع.

وتجدر الإشارة أيضاً إلى أن دور إيزيس كامرأة مخالف تماماً لأدوار المرأة التي اعتدناها في أعمال الحكيم. فإيزيس لم تدمر الرجل، ولم تخنق مواهبه كما في باقي المسرحيات، وإنما هي امرأة ترد إلى أوزوريس - إله الحياة - الحياة، إنها المرأة التي تحيي بدل أن تميت، إنها الأم التي فعلت المستحيل من أجل أن تحمي ابنها حوريس. إذن فإيزيس هي أولاً وقبل كل شيء ملكة، وزوجة، وأم، ودورها إيجابي إلى حد كبير، إلا أن بعض النقاد، فيما يبدو، رفضوا الصورة التي قدم بها الحكيم شخصية "إيزيس". وهكذا فقد عاب لويس عوض على توفيق الحكيم أن حط من قدر وقيمة الآلهة إيزيس، حيث جعلها في مستوى البشر العاديين: تحب، وتبكي، وتتألم وتضحك[١٦].

بل إن تعلقها بزوجها يكشف عن عمق عاطفتها ليوحد بينها ـ وهي الآلهة والملكة ـ وبين غيرها من النسوة في المشاعر الإنسانية. إنها لكي تعثر على زوجها تلجأ إلى كل الوسائل:

- توت: تلجئين إلى السحر؟
- إيزيس: ألجأ إلى كل وسيلة تدلني على مكان زوجي.
- توت: تفعلين مثل أولئك الفلاحات الساذجات، ممن يصدقن أني أصنع المعجزات؟
- إيزيس: وأي فرق بيني وبينهن؟ ألست منهن... إني امرأة مثل الأخريات.. عندما تفقد شيئاً عزيزاً فإنها تلتمس المعجزة حيث تكون[١٧].

إن مثل هذا الحوار يبعدنا ولا شك عن الجانب المتخيل في الأسطورة، ليربطنا بالجانب الواقعي فيها. إن إيزيس ليست آلهة، وإنما هي امرأة بحبها، وضعفها، بوفائها وصلابتها.

بل إن هناك حوارات أخرى تبعدنا حتى عن هذا الواقع لتقربنا من واقع آخر، هو واقع الاستبداد والظلم في المجتمعات المتخلفة.

ـ الفلاحات (للفلاحة): لماذا رجعت؟

ـ الفلاحة: شيخ البلد على باب السوق خطف مني إوزتي[١٨].

وفي حوار آخر نقرأ:

ـ مسطاط (لإيزيس): يجب أن نعمل ليعرف كل الناس... والوقت مناسب، فقد ساء حكم طيفون حتى عم الفساد كل شيء... والأمة تنحدر إلى هاوية[١٩].

إن هذه الحوارات لا تعكس الجو المتخيل للأسطورة، بقدر ما تعكس الجوانب الواقعية للمجتمع المصري. إن الأسطورة هنا ليست إلا وسيلة من أجل إعادة النظر في حالة مصر، مصر في بداية عهد النظام الناصري. إن "إيزيس" تكشف لنا عن الوجه الفرعوني لمصر، مصر المسلمة أو المسيحية، على مر العصور[٢٠].

والحكيم في هذه المسرحية لا يمزج بين المتخيل والواقع فقط، وإنما يمزج أيضاً بين متخيلين هما: الميثولوجيا الإغريقية، والميثولوجيا الفرعونية، أولاً من خلال عقد مقارنة بين إيزيس ذات السلوك الإيجابي، وبنيلوب Pénélope اليونانية التي لم تبحث عن زوجها أوليس Ulysse، بل ظلت تنتظره، من خلال سلوك سلبي، حيث ظلت تبعد الطامعين في عرش زوجها بحجة أنها لن تتزوج إلا إذا فرغت من نسج ثوبها وكانت تنقض في الليل ما أتمته في النهار إلى أن عاد زوجها.

كما أن الحكيم في إطار المزج بين هذين المتخيلين عوض "ست" "بطيفون"، وهو شخصية مرعبة تنتمي إلى الميثولوجيا الإغريقية. فقد كان آخر الجبابرة (Les titans) الذين ألقت بهم الأرض لمواجهة زوس. وكان لطيفون مائة رأس، وكان الموت يزأر من خلال فكيه، وعيناه ترميان ببرق يعمي الأبصار. وقد تمرد على كل الآلهة[٢١]. ولعل الحكيم قد أراد أن يقول من خلال استلهامه لهاته الشخصية الإغريقية أن الشر موجود في كل زمان ومكان، وأن القوى المناهضة للخير تظهر في كل الحضارات والمجتمعات.

وهكذا نلاحظ أن هذه المسرحية من خلال مزجها بين المتخيل والواقع قد ارتبطت بالواقع، حيث أن الحكيم وظف شخوص الأسطورة بسمات

بشرية، كما أنه بنى صراعه على الصراع الإنساني الذي لا يعتمد على معجزات أو خوارق لتصعيده. وبذلك نما الحدث نمواً طبيعياً وواقعياً انطلاقاً من توظيف الواقع بكل متناقضاته وصراعاته ومتطلباته.

ومن هنا يمكننا أن نقول إن الحكيم قد غير من نظرته إلى دور الأسطورة في المسرح المعاصر، فهو لم يعد يقف عند جلال الأسطورة القديم ليحمل إلينا منها ما هو نتاج الماضي وحسب، لذلك يسارع إلى القول في تذييل المسرحية إلى أن المقصود بهذا العمل ليس: "بسط العقائد المصرية القديمة، بل هو إبراز أشخاص الأسطورة إبرازاً جديداً، إنسانياً، وتخريج معناها على النحو المفهوم الحي في كل عصر، وفي العصور الحديثة على الأخص"(٢٢).

أي أن الحكيم كان يبحث هنا عن القيم الحية القادرة على أن تناقش وتعالج قضايا عصره ومجتمعه، والقادرة على أن تجتذب اهتمام الجمهور الواسع، وأهمل الأشكال والقيم التي ماتت بموت العصر الذي أنجبها.

الهوامش

١. انظر عبد القادر القط: في الأدب العربي الحديث، مكتبة الشباب، ط ١، ١٩٧٨، ص ٣٤٨.

٢. انظر سعد عبد العزيز: الأسطورة والدراما، المطبعة الفنية الحديثة، القاهرة سنة ١٩٦٦، ص ٨.

3. Mircea Eliade : Aspects du Mythe, Folio, essais, Gallimard, Paris 1989, p 32.

٤. نقلاً عن عادل النادي: مدخل إلى فن كتابة الدراما، مؤسسات ع. الكريم بن عبد الله، تونس، الطبعة الأولى، ١٩٨٧.

5. Monique Borie : Mythe et Théâtre aujourd'hui – une quête impossible : Nizet, 1981, p 7.

٦. انظر سعد أبو الرضا: الكلمة والبناء الدرامي، رؤية نقدية، تحليلية، مقارنة، دار الفكر العربي، الطبعة الأولى، ١٩٨١.

٧. عبد الحميد زايد: الرمز في الأسطورة الفرعونية، عالم الفكر، المجلد ١٦، ع ٣، أكتوبر، نوفمبر، ديسمبر ١٩٨٥، ص ٢٩ ـ ٣٠.

٨. المرجع نفسه، ص ٣٢.

٩. عدنان بن ذريل: التفسير الجدلي للأسطورة، مطابع ألف باء، الأديب، دمشق، ١٩٧٣، ص ٣٨.

10. Ph. D : Rituels Egyptiens – in : Dictionnaire des mythologies et des religions des sociétés traditionnelles et du monde antique – sous la direction de Yves

Bonnefoy ، Flammarion ، Paris ، Tome K-Z ، p 330.

11. Ph. D : Divinité, le problème du divin et des dieux dans l'Egypte ancienne ، Ibid ، Tome A-J ، p 327.

12. Edith Hamilton : La mythologie (ses dieux, ses héros, ses légendes) ، traduit de l'anglais par Abeth de Beughem ، Marabout Université ، Verviers ، 1978 ، p 87.

١٣. توفيق الحكيم: إيزيس، مكتبة توفيق الحكيم الشعبية، الطبعة الأولى، ١٩٧٨، ص ١٥٥.

١٤. نقلاً عن غالي شكري: ثورة المعتزل: دراسة في أدب توفيق الحكيم، دار ابن خلدون، الطبعة الثانية، ١٩٧٣، ص ٢٠٢.

١٥. توفيق الحكيم: إيزيس، ص ١٥٧.

١٦. انظر لويس عوض: دراسات في أدبنا الحديث، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٦١، ص ٧٥-٨٨.

١٧. توفيق الحكيم، إيزيس، ص ٢٤.

١٨. المرجع نفسه، ص ٩.

١٩. المرجع نفسه، ص ١٠٢.

20. Jean Fontaine : Mort – Résurrection : une lecture de Tawfiq Al hakim, Edition Boushama, Tunis 1978, p 272.

21. Edith Hamilton : La mythologie, p 73.

٢٢. توفيق الحكيم: إيزيس، ص ١٥٨.

الفصل التاسع

المدينة العربية تستلهم الأسطورة الإغريقية "عودة الغائب" و"الفارس والأسيرة"

الفصل التاسع

المدينة العربية تستلهم الأسطورة الإغريقية "عودة الغائب" و"الفارس والأسيرة"

لفوزي فهمي نموذجين..

إذا كان الدكتور فوزي فهمي أحمد قد اختار أن يقيم مسرحيتيه "عودة الغائب" و"الفارس والأسيرة" على أسطورتين من ميثولوجيا الأبطال (أوديب وبيروس)، فذلك ليؤكد أن الإنسان العادي إذا كان يعيش سجين القيود والحدود، فإن مثل هؤلاء الأبطال يسعون دائماً إلى تجاوز هذه الحدود والقيود، بل إلى تجاوز أنفسهم لمواجهة الآلام والموت. ولعل ما يميز بطل الدكتور فوزي فهمي أحمد - داخل قدره كإنسان - هي الأعمال التي ينجح في إنجازها، هذه الأعمال التي تختزل الفضائل والمخاطر والفعل الإنساني، هذا الفعل الذي يخلق، ويدشن، ويؤسس. إنه الفعل الذي يضمن في أحلك الظروف الانتصار في المعركة، وإعادة النظام والتوازن. إنه الفعل الذي يتجاوز حدوده الخاصة، ويتجاوز الشرط البشري، ليلتحق بالقدر، كما يتصل الغدير بمنبعه.

وإذا كان الدكتور فوزي فهمي يوظف في مسرحيتيه هاتين أساطير الأبطال، فلكي يعرض حيرة الإنسان أمام الاختيارات الصعبة، أو صراعه مع نتائج أعماله. فالبطل في مسرحه لا يحقق المستحيل لأنه بطل، وإنما هو بطل لأنه يحقق المستحيل.

١. ملاحظات أولية :

١) لقد تغلغلت كل من أسطورة أوديب وأسطورة اندروماك في أعماق الدكتور فوزي فهمي أحمد المبدع والإنسان إلى درجة أنهما انعكستا على الإهداءين اللذين صدر بهما مسرحيتيه. فأسطورة أوديب هي أسطورة حب الزوجة (جوكاستا) وحب الأم (جوكاستا) وحب المدينة (طيبة). والإهداء الذي تصدر مسرحية "عودة الغائب" هو إهداء يعكس حب الزوجة (ميرفت)، وحب الأم، وحب المدينة (القاهرة). يقول الدكتور فوزي فهمي أحمد: "ميرفت زوجتي، يا وجه السعد، يطل من أهدابك أمسي فيفرحني، فأنت والقاهرة عشقي، ويحلو لي أن تسبحا في عيني، أتوحد فيكما وأذكر وجه أمي، فأنت والقاهرة وأمي تنفذن عبر مسامات الصدر وتصغن لغتي. فإليك أهدي عقد ياسمين يسترخي على الصدر منك".

وأسطورة أندروماك هي قصة الزوجة التي أنهكها الزمن، وعاشت أياماً عصيبة، وعرفت خريف الحياة وشتاءها، وأعطت الولد لهكتور، وأعطت الولد لبيروس، وأعطت الولد لهيلينوس، ولم تأخذ شيئاً. إنها الزوجة التي تضحي من أجل أن يكبر زوجها. وهذا ما يكبره الدكتور فوزي فهمي أحمد في زوجته، يقول في الإهداء الذي تصدر مسرحية "الفارس والأسيرة": "ما أشق أيام كتابتها... كنت تشقين معي... بملح الصيف... وحزن الخريف... وعبء الوجود. وعند قدوم الشتاء كانت هي... مكتملة كطفلة لها ألفة تسكن منا القلب... غطت ضحكاتها زحام أروقة عذابات هذا الكون. حزمة أوراق أهديها لك نوارة بيتي... ميرفت زوجتي".

٢) كتبت مسرحية "عودة الغائب" سنة ١٩٦٨، أي بعد النكسة التي

عصفت بأحلام المثقفين العرب، وهزت آمال الأمة العربية، ولم تظهر المسرحية على خشبة المسرح إلا بعد تسع سنوات، أي سنة ١٩٧٧، في حين أن مسرحية "الفارس والأسيرة" قد كتبت ما بين سنتي ١٩٧٧ و١٩٧٨، وعرضت على خشبة المسرح السنة الموالية (١٩٧٨). فلماذا انتظرت مسرحية "عودة الغائب" تسع سنوات قبل أن تظهر على خشبة المسرح؟ ألأن مواجهة الحقيقة في اللحظة نفسها كان أمراً قاسياً فكان لا بد أن يصبح حدث الهزيمة ماضياً حتى نعرضه على الجمهور الكبير؟ ألا يذكرنا هذا بما فعله إسخيلوس عندما لم يقدم مسرحية "الفرس" إلا سنة ٤٧٢ (ق.م) أي ثمان سنوات بعد انتهاء المعركة بين الإغريق والفرس؟ ألا يذكرنا هذا بما وقع للشاعر الإغريقي فرينيكوس (Phrynichos) سنة ٤٩٤ (ق.م) عندما استلهم حدثاً تاريخياً معاصراً له هو حصار الفرس لمدينة ميليت (Milet)، حيث قتل رجالها، واستعبدت نساؤها وأطفالها، فمنعت مسرحيته "سقوط ميليت" من العرض. يقول هيرودوت عن هذا المنع: "لقد انهار الجمهور باكياً، وعوقب الشاعر بغرامة مالية قدرها ألف دراخمة، لأنه ذكر بالمآسي الوطنية، ومنع عرض هذا الحدث مستقبلا"[(١)].

الآن مسرحية "عودة الغائب" تذكر بآلام الشعب وبالمآسي الوطنية، انتظرت تسع سنوات قبل أن تعرض على خشبة المسرح؟.

٣) لقد أضيفت إلى قيمة الكتابة الدرامية للمسرحيتين المذكورتين قيمة إبداعية أخرى أثناء عرضهما، فقد عرضهما المسرح القومي بتاريخه الكبير، وبأعماله الشامخة، وبلجن قراءته الصارمة، كما تبنت هاتين المسرحيتين سيدة المسرح العربي سميحة أيوب التي دفعت بهما إلى خشبة المسرح القومي، هذا بالإضافة إلى أنه قدر للمسرحيتين أن يمثل أدوارهما

الرئيسة اثنان من كبار الممثلين على الساحة العربية، وهما: محمود ياسين في دور "أوديب"، ونور الشريف في دور "بيروس".

٤) من اللافت للنظر أن الدكتور فوزي فهمي أحمد قد قال في غلاف مسرحية "الفارس والأسيرة" أن "هذه المسرحية هي معالجة معاصرة لأسطورة يونانية قديمة، بطلها بيروس"، في حين أنه قال داخل المسرحية بأن "الفارس والأسيرة" "تنويع على أسطورة أندروماك القديمة". وقد يربك هذا الأمر القارئ العادي ويجعله يتساءل: هل يتعلق الأمر بأسطورتين مختلفتين؟ والحقيقة أن أسطورة أندروماك، لأنها مأخوذة من حرب طروادة، مليئة بأسماء أبطال مشهورين جمعت الحرب بينهم، على الرغم من أن كل واحد منهم - خارج هذه الحرب - له أسطورته الخاصة به. إذن فحرب طروادة - ومن ورائها ملحمة الإلياذة لهوميروس - قد جمعت بين أندروماك، وهيلينوس، وبيروس، وأخيل، وهيكتور، ومينيلاس، وأجاممنون، وأوريست. فوجدنا بذلك حكاية معقدة ومتشابكة تجمع بين كل هذه الشخصيات والمصائر والنهايات. وبذلك فمسرحية "الفارس والأسيرة" قد تكون في الوقت نفسه "تنويعاً" على أسطورة أندروماك، و"معالجة معاصرة" لأسطورة بيروس.

٥) أثار الدكتور فوزي فهمي في كل من المسرحيتين قضية مهمة: ففي مسرحية "عودة الغائب" أشار إلى الموقف الذي يوجد فيه الكاتب الدرامي العربي عندما يريد تناول موضوع تناوله قبله دراميون من المسرح العالمي أو رواد من المسرح العربي. وهكذا يقول في غلاف المسرحية: "سبقني إلى معالجة هذه الأسطورة على المستوى العالمي كثيرون، وقبلي في لغتنا العربية رائد المسرح المصري توفيق الحكيم، ثم علي أحمد باكثير". وبذلك فالدكتور

فوزي فهمي أحمد واعٍ بخطورة وأهمية إعادة تناول أسطورة "أوديب" التي تناولها كل من إسخيلوس، وسوفوكليس، وسينيك، وكورني، وراسين، وفولتير، والفرنسي جان فرانسوا دوسي (١٧٣٣-١٨١٦)، والألماني فردريك فون شيلير (١٧٥٩ - ١٨٠٥)، واندريه جيد، وكوكتو، وتوفيق الحكيم.

لكن رغم صعوبة الموقف وخطورته، إلا أنه مغرٍ في حد ذاته، فالكاتب الدرامي العربي تنتابه رغبة في تناول أساطير تناولها كبار التراجيديين الإغريق، وكذا كبار المسرحيين الغربيين، وإعادة صياغتها وتفسيرها تفسيراً جديداً، بل مغايراً أحياناً للتفسيرات الإغريقية والغربية، والتصرف فيها أحياناً إلى حد بعيد. وهذا ما فعله أيضاً الدكتور فوزي فهمي أحمد، حيث يتحدث في غلاف مسرحية "عودة الغائب" عما فعله الذين سبقوه وما فعله هو: "تكاد تكون حرفية البناء الدرامي لمعالجتهم تتركز حول إمكانية استبعاد - ولو إلى حد ما - نتيجة الفعل والتي تقع بعد لحظة الكشف. ونقطة الاختلاف عندي في جوهر البناء، هي التقدم بلحظة الكشف. وبالطبع ما يتبعها شيء مغاير لكل المعالجات".

أما القضية التي أثارها في مقدمة مسرحية "الفارس والأسيرة"، فهي قضية المسرح بين الأدبية والفنية، أو الفرق بين المسرحية بين دفتي كتاب - كمشروع عرض - والعرض المسرحي كهدف وغاية لكل مشروع، وهكذا يقول: "لست أعتقد أن هناك كاتباً خبر المسرح وعالمه، وتحسس مشاعر المتفرجين وهو في حضن العالم المقام أمامهم خلف الستار... وهو... الكاتب... يرى عالمه يتراكض... بل ويحس لوجوده أصداء ولشخصياته حرارة الأنفاس... أقول إن هذا الكاتب لا يقنع على الإطلاق أن يكتب مسرحيته كي تطبع فقط بين دفتي كتاب (...) النص المطبوع في كتاب هو

مشروع لكنه مغلول بالكلمات والحروف والصفحات".

وقد اكتسب الدكتور فوزي فهمي هذه القناعة أثناء سنوات بعثته. والعلاقة بين النص والعرض، أو الفرق بين أدبية المسرح وفنيته، قضية عرفها المسرح العالمي وخاض فيها، فوجدنا أنصاراً للنص المسرحي ولقراءته، يؤمنون به وبقوته وبإمكانية استغنائه عن العرض. ووجدنا أنصاراً للعرض المسرحي، يؤمنون بأن العرض هو كل شيء، وبأن النص مجرد جزء من العملية الإبداعية، قد يكون هو أقل هذه الأجزاء قيمة، ووجدنا من يؤمن بضرورة التكامل بين النص والعرض، وبأن مصير كل واحد منهما مرتبط بمصير الآخر.

ولعل الصواب هو أن نؤمن بأن النص الدرامي نص أدبي كتب من أجل أن يعرض، وطبيعته مزدوجة، فهو لا يمكن أن يوجد بدون أسلوب ملحوظ أثناء القراءة، ومع ذلك فقيمه الخاصة لا تظهر بوضوح إلا بواسطة اللعب المسرحي، وبواسطة العرض[٢].

وبذلك يكون الدكتور فوزي فهمي أحمد قد أثار في مقدمتي مسرحيتيه قضيتين مهمتين وشائكتين في الآن نفسه.

٢. المصدر الأسطوري والبناء الدرامي

لقد أحس الدكتور فوزي فهمي أحمد أن الميثولوجيا الإغريقية كانت وستظل نبعاً خصباً لكتاب الدراما في العالم بأسره، لأن القيم الرفيعة التي تطرحها وتناقشها قيم خالدة تتجاوز حدود المكان والزمان.

كما أنه فهم أن للميثولوجيا الإغريقية لغة متكاملة من الرموز، تنعكس عليها هموم ومشاغل الإنسان سواء ما تعلق منها بالدنيوي، أو بالخالد، أو

بالمطلق. إنها انفتاح على المقدس، ومدخل إلى الحقيقة، وإلى الكائن.

وما من شك في أن الدكتور فوزي فهمي أحمد قد وعى بأن استخدامها في المسرح هو نوع من إعادة خلق ذلك الجو الطقوسي والشعائري الذي كان يتميز به المسرح القديم وصار يفتقده المسرح الحديث.

إن اشتغاله على الميثولوجيا الإغريقية راجع إلى إيمانه بالعلاقة الضيقة الموجودة بين الأحداث في كل من الأسطورة والمسرح. ففي الأسطورة من الحرية والجمالية التشكيلية ما يجعلها عنصراً من عناصر الخلق الدرامي. والخلق الدرامي- حسب راسين- هو أن تفعل شيئاً من لا شيء[٣]، والأسطورة هي تقريباً لا شيء، تحمل بعض ألوان التاريخ، لكن حرية الإبداع فيها لا حدود لها.

وهكذا فقد تعامل الدكتور فوزي فهمي أحمد بحرية وإبداع مع أسطورتين هما: أسطورة أوديب، وأسطورة أندروماك.

١) أسطورة أوديب و"عودة الغائب"

تذهب أسطورة أوديب إلى أن لايوس (Laïos) ملك طيبة، تزوج بإحدى قريباته جوكاستا (Jocaste)، وتحت حكمهما بدأت نبوءات معبد دلف (Delphes) تحتل مكانة كبيرة في حياة مدينة طيبة، وكذا في حياة الأسرة الملكية. وفي يوم من الأيام حذرت النبوءة لايوس من أنه سيقتل من طرف ابنه، وقرر لايوس أن لا يدع هذه النبوءة تتحقق. وعندما كبر الولد قيّد رجليه، ورمى به في غابة، حيث إن الموت سيقضي عليه لا محالة، وبذلك أحس لايوس بالأمان والطمأنينة. ومرت عدة سنوات، وقتل لايوس من طرف شخص اعتقد الجميع أنه غريب عن مدينة طيبة، ولكنه لم يكن في حقيقة

الأمر إلا ابنه أوديب الذي كان قد غادر مدينة كورنثه (Corinthe) - حيث كان يعتقد أنه ابن ملكها بوليب (Polybe) - في محاولة منه للهروب من نبوءة دلف التي تقول بأنه محكوم عليه بأن يقتل أباه. وقاده سفره قريبا من مدينة طيبة التي كان يتهددها الوحش أبو الهول (Sphinx) وهو وحش بجسد أسد وبجناحين وبصدر ووجه امرأة. وكان هذا الوحش يعترض طريق المسافرين ويطرح عليهم لغزاً، ويقتل كل من لم يعرف حله. ويلتقي أوديب بالوحش، ويحل اللغز، حيث إن ذلك الحيوان الذي يمشي في الصباح على أربع وفي وسط النهار على اثنتين، وفي الليل على ثلاث، ليس في حقيقة الأمر إلا الإنسان في طفولته وشبابه وشيخوخته.

وينتحر الوحش بعد هزيمته، ويتخذ سكان طيبة أوديب ملكاً عليهم، ويزوجونه زوجة ملكهم الراحل، التي لم تكن في حقيقة الأمر إلا أمه جوكاستا. ويعيش الكل سعيداً عدة سنوات إلى أن يجتاح الطاعون مدينة طيبة، ويحصد الكبار والصغار، وتتحول السعادة إلى شقاء. وتأتي النبوءة من معبد دلف على لسان أبولون: لن يرفع الطاعون عن طيبة إلا إذا تم الانتقام لموت الملك لايوس، وعوقب قاتله. وتظهر الحقيقة جلية: فالمذنب لم يكن إلا أوديب الذي قتل أباه وتزوج أمه دون أن يعلم. وتنتحر جوكاستا تحت وقع الفاجعة، ويفقأ أوديب عينيه، لأن شخصاً مثله لم يعد له الحق في أن يرى نور الشمس الطاهر[٤].

وعلى عادة الكتاب الدراميين العرب فقد أدخل الدكتور فوزي فهمي تغييرات مهمة على الأسطورة الإغريقية، وكأن قدر الأسطورة الإغريقية أن تتغير دائماً على يد هؤلاء الكتاب الدراميين العرب.

ولعل من بين أهم التغييرات التي أدخلها الدكتور فوزي فهمي أحمد على أسطورة أوديب، ما يلي:

١) لم تعد اللعنة وحدها سبب شقاء أوديب كما هو الأمر في الأسطورة، وإنما تدخلت المؤامرة السياسية في مسرحية "عودة الغائب" لتأليب أهل طيبة على ملكهم. هذه المؤامرة التي حاك خيوطها كل من ترزياس وكريون، وكان المعبد هو فضاء الإعداد لها. والهدف منها هو إمساك كل من ترزياس وكريون بالسلطة، ومن أجل تحقيق ذلك، لجأ إلى كل السبل:

كريون: حرقنا له نبت الحقول، حطمنا له السدود، نعرف أهدافه قبل أن يسعى إليها، فننقض عليها كهاوية الجيحم، فإذا به يرتد بغيرها وينتصر.

ترزياس: ذلك طريق مسدود.

كريون: وأين الطريق المفتوح.

ترزياس: أن نمسك بالسلطة. (عودة الغائب، ص ٨٠ ـ ٨١).

فهدفهما إذن أن يعزلا أوديب عمن حوله، وأن يجعلاه وحيداً، وملكاً منزوع السلطة.

ترزياس: كلمتي أقولها، ثم بعدها لن يعود أبداً للعرش والتاج أي أثر. (عودة الغائب، ص ١١٥).

وكان توفيق الحكيم قد أدخل هو الآخر هذه المؤامرة السياسية في البناء الدرامي لمسرحية "الملك أوديب"، بل إنه عوض النبوءة ـ التي هي أساس هذه الأسطورة ـ بهذه المؤامرة، فجعل ترزياس المتآمر هو الموحي بهذه

النبوءة وليس معبد دلف، وذلك من أجل إزالة أسرة آل لايوس عن حكم طيبة. ويقوي الدكتور فوزي فهمي أحمد من حضور المؤامرة السياسية في مسرحيته إلى درجة أنه يجعلها تطال الملك العجوز لايوس، حيث إن كريون وترزياس يرسلان سبعة رجال وراءه ليقتلوه خارج أسوار طيبة، وهو أمر غير موجود في الأسطورة، وإن كان هؤلاء الرجال لم يتمكنوا من قتله، لأن أوديب كان قد قتله:

ترزياس: لعلك كريون تذكر كيف حيرنا الخلاص من الرجال السبعة من أرسلناهم لقتله.

كريون: رغم أنهم اعترفوا أنهم لم يقتلوه بأيديهم.

ترزياس: لكنه قتل يا كريون... فكانوا هم الشركاء والدليل معاً على أننا أرسلنا في قتله. (عودة الغائب، ص ١٧).

ولنا أن نتساءل عن دلالة العدد "سبعة" في هذا التغيير الذي أدخله الدكتور فوزي فهمي على الأسطورة: لماذا "سبعة رجال"؟ هل هي الدلالة الرمزية للعدد "سبعة" في ثقافتنا العربية الإسلامية: (سبع سماوات، سبع أراضين، سبعة بحور، سبعة قصور، سبع بنات... الخ) أم هي إشارة إلى تراجيدية "السبعة ضد طيبة" لإيسخيلوس، التي كانت فيها هي أيضاً مؤامرة ضد طيبة؟

٢) التغير الثاني الذي أدخله الدكتور فوزي فهمي على الأسطورة، هو أنه عندما علم أوديب بأن جوكاستا الزوجة، هي الأم في الوقت نفسه، أبى أن يفترق عنها، وألح على أن يضلا زوجين ـ في الظاهر ـ من أجل الوطن، وأماً وابناً في الخفاء.

أوديب: أمي.. لن نكون عشاقاً بل أماً وولداً. ماتت الرغبة يوم لاحت أنها حرام. إن الذكرى تمزق القلب كالنصال، ولن يعيش على الأرض أشقى مني إنسان، ورغم ذلك أخاف، أخاف لوطني الانكسار أريد أن تحصد السنابل لنطعم الجياع ونكسو العراة، في ذلك خلاصنا، نقاؤنا، وليس في أن نموت. (عودة الغائب، ص ٧١).

٣) أدخل الدكتور فوزي فهمي تغييراً آخر على الأسطورة، حينما جعل جوكاستا ـ بعد أن علمت أنها أم أوديب ـ تسعى إلى تزويجه من أوريجانيا:

جوكاستا: بأن تكوني زوجته.

أويجانيا: ماذا؟

جوكاستا: أجل أويجانيا زوجته... تهيئين له مرقده وتعطينه من ذاتك الخيرة، تمسحين عنه عناء الهموم والعذاب، تحطمين كآباته... في ذلك سعادتي، لا تحرميني أوريجانيا من سعادتي. (عودة الغائب، ص ٩١).

وإن كنا لا نعلم بالضبط من تكون أوريجانيا، ولا ما هي طبيعة العلاقة التي تجمعها بجوكاستا، إلا أنه لا بد من الإشارة إلى أن الجغرافي اليوناني بنزانياس Pansanias كان هو الوحيد الذي أشار إلى أن أبناء أوديب ليسوا من جوكاستا وإنما من زوجة أخرى هي أوريجانيا (Euryganie) ابنة هيبيرفاس (Hyperphas). وقد وظف الدكتور فوزي فهمي هذه الرواية قليلة التداول مع حرصه على أن يجعل جوكاستا هي التي تزوج أوديب، كما أنه جعلهم هم الثلاثة يعيشون تحت سقف بيت واحد.

٤) إذا كان أوديب قد فقأ عينيه في نهاية الأسطورة لأنه لم يعد يستحق أن يرى نور الشمس الطاهر، وهو الذي قتل أباه وتزوج أمه، وإذا كانت

التراجيديات التي استلهمت هذه الأسطورة في مختلف العصور تنتهي هي الأخرى بهذه النهاية، فإن الدكتور فوزي فهمي خالف الأسطورة وكل هذه المعالجات، ليجعل أوديب يرفض فقء عينيه:

أوديب: (...) أما أنا فقد كان علي أن أفقأ عيني كما تحكي قصتي، لكن هأنذا أصد بكل إرادتي عن نفسي فقء العينين، فأنا أحلم بالخصب لا بالعقم رغم عذاب الجرح الذي يحفر مني الصدر. (عودة الغائب، ص ١٥٦).

من خلال هذا الموقف الذي اختاره الدكتور فوزي فهمي لبطله أوديب، حاول أن يجيب عن تلك الثنائيات التي تتحكم في الإنسان: كيف يمكن أن يكون الإنسان في الوقت نفسه بريئاً ومذنباً؟ سعيداً وتعساً؟ حراً وخاضعاً للقضاء والقدر؟ أو بعبارة أخرى كيف يمكنه أن يكون مذنباً لأنه بريء؟ كيف يمكنه أن يكون تعساً لأنه سعيد؟ كيف يمكنه أن يكون عبداً لأنه حر؟

٢) أسطورتا أندروماك وبيروس و"الفارس والأسيرة"

لا تستلهم مسرحية "الفارس والأسيرة" أسطورة بعينها بقدر ما تستلهم كل أساطير حرب طروادة. صحيح أنها تجعل أندروماك وبيروس المحورين الأساسيين لبنائها الدرامي، ولكن مع ذلك تتداخل مصائرهما مع كل من هيكتور، وهيرمون، وأوريست، وهيلينوس، بل ويتم الحديث عن أجاممنون، وكليتيمنسترا، وأشيل، وهيلين.

وإذا كانت الإلياذة تتحدث عن حلقة من السنة الأخيرة لحرب طروادة، وهي المسماة "غضب أشيل"، فإن مسرحية "الفارس والأسيرة" تتحدث عن ما بعد الحرب، أي عن الفترة التي أقامت فيها أندروماك أسيرة

عند بيروس.

ومن المؤكد أن الدكتور فوزي فهمي يقسم بطولة المسرحية بين أندروماك وبيروس، لأنه يعتبر - كما سبقت الإشارة إلى ذلك - أن "الفارس والأسيرة" هي "تنويع على أسطورة أندروماك القديمة"، كما أنه يعتبرها "معالجة معاصرة لأسطورة يونانية قديمة بطلها بيروس".

أندروماك إذن ابنة إيتيون (Eetion) ملك طيبة، تزوجت من هيكتور، وولدت له ولداً وحيداً هو استياناكس (Astyanax). قتل أشيل أباها وإخوتها السبعة أثناء سقوط طيبة - بعد موت هيكتور وسقوط طروادة - ثم قتل طفلها عن طريق إلقائه من أعلى أسوار المدينة. أسرها بيروس – ابن أشيل – وعاد بها إلى اليونان، حيث أنجبت منه ثلاثة أولاد هم مولوسوس (Molossos) وبييلوس (Piélos) وبيرغاموس (Bergamos). وتزوج بعد ذلك بيروس من هيرمون ابنة مينلاس (Ménélas) من هيلين. وكانت هيمون عاقراً، وكانت شديدة الغيرة من أندروماك ورحمها الخصب. وبعد موت بيروس في معبد دلف، أصبحت أندروماك زوجة هيلينوس العراف الطروادي، وعاشا معاً في مدينة سمياها "بيرغام"، وأنجبت أندروماك منه ابناً اسمه سيسترينوس (Cestrinos). وبعد موت هيلينوس، ذهب بها ابنها برغاموس إلى ميسي (Mysie) في الشمال الشرقي لآسيا الصغرى(٥).

وبذلك فإن مصير أندروماك مرتبط بمصائر ثلاثة رجال هم هيكتور وبيروس وهيلينوس، أنجبت منهم هم الثلاثة، وشهدت موتهم هم الثلاثة.

أما بالنسبة إلى بيروس (Pyrrhos) فيمكن للمرء أن يتساءل لماذا اختار الدكتور فوزي فهمي هذا الاسم قليل التداول لهذا البطل، إذ أن الاسم الذي اشتهر به هو نيوبتوليم (Neoptolème)، وهو الاسم المعتمد في التراجيديات الإغريقية، وكذا في الموسوعات المتخصصة في الميثولوجيا الإغريقية. ويعني اسم بيروس "الأشقر"، بينما يعني اسم نيوبتوليم (المحارب الشاب). وبيروس هو ابن أشيل من دييدامي (Déidamie). وعندما مات أشيل علم قواد الإغريق من العراف هيلينوس - الطروادي الذي تم اعتقاله - أن طروادة لن تسقط إلا إذا تم تنفيذ عدد من الشروط من بينها حضور بيروس وفيلوكتيت (Philoctete) بين المحاربين. وذهب أوليس وفوينكس (Phoénix) إلى سيروس (Scyros) لإحضار بيروس، وهناك أعطاه أوليس درع أشيل. وحقق بيروس انتصاراً سريعاً بقتله لعدد كبير من الطرواديين، كما أنه كان من بين الأبطال الذين اختبأوا في الحصان الخشبي. وعند سقوط طروادة قتل بريام (أبو هيكتور) على مذبح الإله زوس. وحصل بيروس على أندروماك (أرملة هيكتور) وهيلينوس كأسيرين. ثم بعد ذلك تزوج من هيرمون ابنة مينلاس، التي كانت زوجة لأوريست، أو خطيبة له على الأقل. ونسجت حول موت بيروس عدة حكايات، حيث يقال إن أوريست قتله، ويقال أيضا إن القائمين على معبد دلف قتلوه لأنه دنس معبدهم، كما يقال إنه قتل بإيعاز من هيرمون. ثم دفن بيروس في دلف، وكان الدلفيون يمقتون قبره، إلى أن ساعدهم شبحه ذات يوم على الدفاع عن أنفسهم ضد الغاليين (Les Gaulois) فأعادوا إليه الاعتبار، وارتفع إلى درجة الأبطال الموتى[٦].

لقد قدم لنا الدكتور فوزي فهمي في مسرحيته شخصيات أسطورية متحدثة باسم عالم جديد، تطرح قضايا لم تكن أصلاً موجودة في الأسطورة، وتجسد قيماً تتطلب الشيء الكثير من الإنسان، وتجعل منه القاضي الوحيد على تصرفاته. ولعل ما ميز مسرحية "الفارس والأسيرة" هو أن الدكتور فوزي فهمي ناقش مفهوم البطولة من خلال طرح مجموعة من الأسئلة: التنازل أم عدم التنازل؟ الإذعان أم عدم الإذعان؟ الاقتناع بالرأي الآخر أم عدم الاقتناع به؟

وهذه التساؤلات أفرزت لنا نوعين من الأبطال في هذه المسرحية:

١) أبطال معاندون وعنادهم يؤدي بهم إلى الوقوع في الخطأ مثل أوريست وهيمون.

٢) وأبطال يحضون باحترامنا وتقديرنا لأنه لا شيء يحطمهم أساساً مثل بيروس وأندروماك، ولعل ما يميزهم عن النوع الأول هو القضايا والأفكار التي يدافعون عنها.

وبما أن الدكتور فوزي فهمي يعتبر أن مسرحية "الفارس والأسيرة" هي تنويع أو "معالجة معاصرة" لأسطورة قديمة، فقد أدخل عليها مجموعة من التغييرات التي تلائم ما يريد طرحه، كما أنها تمكنه من تسليط الأضواء على أكثر جوانب الحياة الإنسانية تعقيداً، ومن عرض مختلف الطبائع. ومن بين هذه التغييرات نجد ما يلي:

١) إذا كانت أندروماك قد أنجبت لبيروس في الأسطورة ثلاثة أبناء هم: مولوسوس، وبييلوس، وبرغاموس، فإن الدكتور فوزي فهمي قد غيب هذا الجانب عن مسرحيته، ولم يقم أية علاقة بين بيروس وأسيرته

أندروماك، إلا علاقة حب خفي بينهما، لم يجرؤ أحد منهما على البوح بها للآخر. ولا بد من الإشارة هنا إلى أن هؤلاء الأولاد الثلاثة هم سبب غيرة هيرمون - زوجة بيروس - من أندروماك، وسبب كراهيتها لها، لأن هيرمون كانت عاقراً.

٢) إذا كانت هيرمون في الأسطورة لم تستطع أن تنجب أبناء لبيروس لأنها عاقر، فإن الدكتور فوزي فهمي جعلها تلد في هذه المسرحية، بل وجعل مولودها هو المحور الأساسي الذي تدور عليه المسرحية، والخيط الرفيع الرابط بين أندروماك وبيروس وهيرمون، كما أنه جعل منه شبح حرب وفتنة يتهدد أمان واستقرار المدينة.

٣) عندما سقطت طروادة، لم يغادرها بيروس مع جنوده إلا بعد أن تم قتل استياناكس Astyanax - ابن أندروماك وهيكتور - عن طريق إلقائه من أعلى أسوار طروادة، وعلمت أندروماك بموت رضيعها قبل أن يأخذها بيروس أسيرة ويعود بها إلى بلاد الإغريق. هكذا جرت الأحداث في الأسطورة، لكن الدكتور فوزي فهمي جعل أندروماك تعتقد في مسرحيته أن طفلها إنما اختطف منها، وأن بيروس أعاده إليها بعد ذلك لتقر عينها. وكان الطفل الذي أعطاه بيروس لأندروماك هو طفله من هيرمون، غير أنه لم يكن يعلم ذلك في بداية الأمر.

٤) إذا كانت الأسطورة تقول بأن بيروس أمر الجنود بقتل ابن أندروماك وهيكتور برميه من أسوار طروادة، خوفاً من أن يكبر يوماً ويثأر لأبيه ولطروادة، فإن الدكتور فوزي فهمي قد جعل بيروس في المسرحية يذبح بيديه الطفل:

بيروس: (...) وأنا بين تزاحم الأضداد اشتد بي الخناق، فاستطالت كفي وهويت بسيفي على شرف الإنسان، فذبحت المولود بالمجان. (الفارس والأسيرة، ص ١٨٠).

٥) لقد أعطى الدكتور فوزي فهمي "للمؤامرة السياسية" حضوراً قوياً في هذه المسرحية، تماماً كما فعل في مسرحية "عودة الغائب"، وبذلك جعل قسطاً كبيراً من الشقاء الذي عرفه كل من بيروس وأوديب نتيجة هذه المؤامرات السياسية. وإذا كان كريون وترزياس هما من تزعم المؤامرة السياسية في مسرحية "عودة الغائب"، فإن المتآمرين في مسرحية "الفارس والأسيرة" هم اينيو، ودايموس، ومارس. ومعلوم أن المؤامرة السياسية لم يكن لها أي حضور لا في أسطورة أوديب، ولا في أسطورة بيروس.

٦) أعطى الدكتور فوزي فهمي حضوراً جميلاً لشبح هيكتور في المسرحية، وإن لم يكن لهذا الشبح أي حضور في الأسطورة. ولا بد أن نميز هنا بين الشبح الذي ظهر مرة واحدة لأندروماك وكان صادقاً معها، وطلب منها أن تبدأ حياتها من جديد لأن الأموات لا يعودون، والشبح أو الأشباح الذين كانوا جزءاً من المؤامرة السياسية الهادفة إلى زعزعة أمن واستقرار المدينة. ولعل الحضور الدرامي لشبح هيكتور وتأثيره في حياة أندروماك يذكرنا بالحضور الدرامي لشبح والد هاملت في مسرحية شكسبير وتأثيره على حياة هاملت.

ويمكن الخروج من استلهام الدكتور فوزي فهمي لهاته الأساطير في مسرحيته بالملاحظات الآتية:

١. في مسرحية "الفارس والأسيرة" لم تحضر فقط أسطورة أندروماك

وأسطورة بيروس، وإنما حضرت بقوة أيضاً كل من أسطورة هيلين وباريس، وأسطورة أوريست، وكذا أسطورة أجاممنون وكليتمنسترا.

٢. وجدنا في مسرحية "عودة الغائب" إشارات أسطورية أخرى إلى جانب أسطورة أوديب، وهكذا عندما يقول أوديب: "كل صخور العالم فوق صدري" (عودة الغائب، ص ٧٨)، ففي ذلك إحالة على أسطورتي بروميثيوس وسيزيف اللذين ارتبط مصيرهما بالصخرة. وعندما تقول إحدى الشخصيات:

رجل: (...) خراب ودمار وكأني أبيع للشيطان بلادي (عودة الغائب، ص ٨٤).

ففي ذلك إشارة إلى أسطورة فاوست الذي باع روحه للشيطان.

٣. يوحد بين أوديب وبيروس حب الوطن، وعشق المدينة، وبحث عن خير وسعادة أهلها، فتجدهما يحلمان بالشيء نفسه، ويسعيان إلى تحقيق الأهداف نفسها.

ففي الوقت الذي يقول فيه أوديب: "أريد أن نحصد السنابل لنطعم الجياع ونكسو العراة" (عودة الغائب، ص ٧١) نجد بيروس يقول: "أريد أن نحقق لأبناء مدينتنا خبزاً ومسكناً وسكينة" (الفارس والأسيرة، ص ٦٨). فرغم كل ما يفرق بين البطلين الأسطوريين، فإننا نجدهما في مسرحيتي الدكتور فوزي فهمي يحلمان بالأحلام نفسها، وكأن الأمر لا يتعلق بأحلام أوديب وبيروس وإنما بأحلام الدكتور فوزي فهمي في حياة أفضل لمواطنيه.

٤. يبدو أن الدكتور فوزي فهمي قد خشي عدم معرفة الجمهور العربي العريض بتفاصيل هذه الأساطير التي استلهمها، فوجدناه طوال المسرحيتين يخلق مواقف درامية يجعل من خلالها الشخصيات تحكي عن أساطيرها أو عن أساطير الشخصيات الأخرى، وبذلك ضمن متابعة القارئ أو المشاهد العربي لأحداث المسرحيتين عن وعي ومعرفة.

هـ. حضرت النبوءة في مسرحية "عودة الغائب"، كما حضرت الجوقة بقوة في كل من مسرحية "عودة الغائب" ومسرحية "الفارس والأسيرة". وإذا كانت النبوءة قد احتلت مكانة كبيرة في الميثولوجيا الإغريقية، وارتبطت بمصير مجموعة من الأفراد، وأحياناً بمجموعة من الأسر والسلالات، وكانت لها معابد أهمها معبد "دلف"، وكان لها كهنة يحملونها إلى البشر من أشهرهم "ترزياس"، وكان لها آلهة يشرحونها على رأسهم "أبولون". وهذه هي الصورة التي وظف من خلالها الدكتور فوزي فهمي النبوءة في مسرحية "عودة الغائب". فإن الجوقة كما يرى الكاتب المسرحي الألماني Schiller Frédéric Von، ليست شخصية في حد ذاتها، وإنما هي مفهوم عام. فالجوقة تغادر عالم الأحداث الضيق لتمس الماضي والمستقبل، والشعوب الإنسانية بأجمعها. إنها تدعو إلى استخلاص النتائج والعبر، وتفصل الفكر عن الحدث(٧). وهذا هو ما قامت به بالضبط مجموعات الجوقة الثلاث في مسرحية "عودة الغائب"، وجوقة الطرواديات وجوقة اليونانيات في مسرحية "الفارس والأسيرة".

و. إذا كان أوديب لم يفقأ عينيه في مسرحية "عودة الغائب" خلافاً لما في الأسطورة، فإن بيروس يفقأ - مجازياً - عيون الآخرين وعيونه، حيث نجده يقول لأوريست:

بيروس: أنا أفقأ عيوناً جفت... (الفارس والأسيرة، ص ٤٧).

ونجده يقول لأندروماك:

بيروس: ذبحته أندروماك... وأنا مفقوء العينين... مشلول الكفين... (الفارس والأسيرة، ص ١٨٣).

وكأن الدكتور فوزي فهمي يخلق معادلة بين أوديب وبيروس ولو على مستوى المجاز.

٣) البناء الدرامي في مسرحيتي: "عودة الغائب" و"الفارس والأسيرة"

يرى سعد أبو الرضا أن المسرحية ذات البناء الأسطوري إما أن تنفصل عن الواقع، وإما أن ترتبط به، وإما أن تمزج بينه وبين عالم الأسطورة. وهكذا فالمسرحية التي ينفصل بناؤها عن الواقع، يحاول بناؤها "أن يستخدم أكبر قسط من عناصر الأسطورة، لذلك فهو عندما يوظف الشخوص كثيراً ما يلتزم بصفاتها وأفعالها الأسطورية. وبرغم أن المنطقية الدرامية تحكم الحدث هنا، لكنه في بعض مراحله يعتمد على الخوارق التي تنتمي إلى الأسطورة لتصعيد الحدث، وتعقيد الصراع في نفس الوقت"[(٨)].

وفي المسرحية التي يرتبط بناؤها بالواقع، فإن الكاتب يحاول "توظيف بعض "شخوص" الأسطورة ولكن بسمات بشرية غالباً. ومن هنا يصبح "الصراع" صراعاً إنسانياً بشرياً، لا يعتمد على سحر أو معجزات أو خوارق لتصعيده، وكذا يصبح نمو "الحدث" نمواً واقعياً"[(٩)].

أما في المسرحية التي يمزج بناؤها بين الأسطورة والواقع، فإن هذا البناء

يستمد من الأسطورة بقدر ما يستمد من الواقع، بمعنى أنه وإن كان يوظف بعض شخصيات الأسطورة، إلا أنه يحاول المزج بين صفاتها الأسطورية وسماتها الإنسانية، كما أنه يحاول المزج في الحدث بين المواقف الأسطورية والمواقف المستمدة من الواقع المعيش الذي تتصل به رؤية الكاتب. (١٠)

إن مسرحيتي "عودة الغائب" و"الفارس والأسيرة" تنتميان إلى هذا البناء الدرامي الأخير، الذي يمزج بين الأسطورة والواقع. فشخصيات هاتين المسرحيتين أسطورية في مظهرها، واقعية معاصرة في فكرها وروحها. فالدكتور فوزي فهمي، في هاتين المسرحيتين، حاول - من خلال رسم ملامح شخصياته - أن لا يتصل اتصالاً كلياً بعالم الأسطورة، وأن لا ينفصل انفصالاً كلياً عن الواقع، وإنما وقف، أو لنقل وقفت شخصياته في الحدود المشتركة بين عالمي الأسطورة والواقع. هذه الحدود المشتركة التي جعلت أوديب وبيروس شخصيتين مسرحيتين تتمتعان بوجود غامض ومركب يدفع دائماً إلى تأويلات جديدة، وجعلتهما تتمتعان أيضاً بحياة خاصة، وتتميزان بكل الأشياء التي لا تستطيع لا اللغة ولا المفاهيم ضبطها في الواقع الإنساني.

إن شخصيات الدكتور فوزي فهمي ليست شخصيات ضعيفة في حد ذاتها، وإنما يعتريها أحياناً بعض الضعف. فإذا كانت قوتها تكمن في إرادتها، فإن الضعف الذي يعتريها أحياناً يكمن في طبعها، ولعل السبب في هلاكها هو أنها تجعل إرادتها في خدمة ضعفها.

صحيح أنه تنبعث من هاتين المسرحيتين رائحة بخور معابد اليونان، وشخصياتهما تنتمي إلى الميثولوجيا اليونانية، وفي سمائهما تحلق آلهة

الأولب، وجوهما وروحهما هما جو وروح الأساطير الأصلية، إلا أنه مع ذلك نحس أن الدكتور فوزي فهمي يطرح مجموعة من القضايا التي تهم مباشرة الوطن العربي عامة، والقطر المصري خاصة. كما أن الأحلام التي يحملها كل من أوديب وبيروس هي الأحلام التي نأمل أن يحملها كل الحكام العرب.

وهكذا يحضر الوطن بقوة في هاتين المسرحيتين، وطن بفوارقه الاجتماعية الصارخة.

كورس: إنها هكذا تريد للناس أن تكون... الفقراء فقراء والأغنياء أغنياء بلا حدود (عودة الغائب، ص ٩٤).

وطن بما يعرفه من استغلال بشع، ومن تشييد لثروات على حساب عرق المستضعفين:

أوديب: بل هناك من يعيش على جوع الآخرين... هناك قساة يستعبدون الناس وكأنهم رحى تدور، يستلون الجهد حتى النخاع بأقل من ثمن الغذاء... (عودة الغائب، ص ٩٥).

وطن عرف ويلات الحرب وأحزانها، قدم الآلاف من أبنائه ومع ذلك لا الانتصار تحقق، ولا الأمن استتب:

الفتى١: يا وطن اجتاز الحرب... متى يفيض في ربوعك الأمن (الفارس والأسيرة، ص ٣٠).

وطن يحلم بأشياء كثيرة، غير أنها صعبة المنال:

بيروس: السكينة والأمن، الديمقراطية والعدل، وحق الناس أن تعيش

في مدينة الأمن. (الفارس والأسيرة، ص ٤٥).

وتستمر صور الوطن متدفقة في المسرحيتين، كل منا يعرف فيها وطنه:

أوديب: هناك من يشقون طوال العمر ولا يجدون الوقت لكي يلتقطوا الأنفاس، للفأس وبالفأس يعيشون لا يكادون يجمعون خبزا يكفي النهار ويرون في الصمت بلسم الجراح. وهناك من يحكمون الكون، أصحاب الصولجان والقصور والثراء، أولئك لا يعرفون الجهاد، من يلبسون الحرير... ويعيشون في حضن النعيم، فوق جباههم توضع التيجان. (عودة الغائب، ص ٢٦-٢٧).

من منا نحن العرب يستطيع أن ينكر أن هذه الصورة موجودة في وطنه؟

فقراء أوطاننا ليس لهم الحق في الأفراح، وبسرعة تتخلى عنهم الأحلام، ولا يبقى لهم غير الأنين:

أوديب: (...) في كل بيت جوعى، وفي كل صباح تخرج جحافل البسطاء، يحصدون ويقطفون وعرقهم كالدم المراق، ويذهب الحصاد كله لأصحاب الضياع. (عودة الغائب، ص ٦٩).

وتموت القيم في الوطن، ويموت حس المواطنة، ويصبح المرء قادراً على أن يبيع أي شيء وكل شيء، وأن يخون:

ترزياس: هناك من يمكن شراؤهم ببعض الوعود أو بأحلام الثراء أو بالنساء الفارهات، وهناك من يخون بلا ثمن مدفوع... (عودة الغائب، ص ٨٢).

ويباع الوطن، ويسيطر عليه الفكر التآمري، وتحس بالمؤامرات تحاك في كل جانب:

مارس: (...) السيقان تقطع والرقاب... ومن ينج من الموت يملأ جسده حقل جراح، والجراح تملح بالتراب، ويهرب من المدينة الأمان، حيث في كل دار يتبقى حطام، ورجالنا في كل مكان يقومون بالقتل والتخريب... (الفارس والأسيرة، ص ١٦٢).

ولا يكتفي الدكتور فوزي فهمي بعرض صور الجياع الذين يسكنون القبور، والذين يعيشون في كنف الظلم، ويفتقرون إلى الأمان، وإنما يقدم أيضاً رأيه وموقفه من عدة أشياء.

- **يقدم مفهومه للحكم:**

أوديب: سيظل ملكاً حتى تنتهي قدرته على الرؤية في زمانه حين يصبح العالم الجديد فوق عالمه، حينئذ يجب ألا ينتظر حتى يرفضه الجديد، بل عليه أن يسلم الشعلة لمن يليه. (عودة الغائب، ص ٣٨).

- **يقدم مفهومه لاقتصاد العدل الذي فيه صلاح الوطن:**

بيروس: كي نقهر من المدينة البؤس، ليس بأن نصك النقود بالكوم، وليس بالسرقة ولا بالقتل، بل أن نوسع منابع الثروة في مدينتنا، لنحقق اقتصاد عادل (الفارس والأسيرة، ص ٣٩).

- **يقدم مفهومه للمدينة التي يحلم بها كل مواطن عربي.**

الكورس: (...) سنبني مدينة الوفرة... مدينة الكل... مدينة العدل... مدينة الأمل (الفارس والأسيرة، ص ١٣٩).

• **يقدم مفهومه للحرية:**

بيروس: (...) عندما يدرك كل فرد فيها... كل شعبها أنه المسؤول عن الحرية التي اكتسبها، وأنه لا ضمان لشيء دونها، فهي القدرة على الاحتجاج، حتى حين تغدو العدالة غير محققة، تكون الحرية هي السبيل إلى تحقيقها (الفارس والأسيرة، ص ١٤٩.

وهكذا تتداخل في البناء الدرامي لمسرحيتي الدكتور فوزي فهمي العناصر الواقعية بالعناصر المتخيلة، ويؤثر بعضها في البعض الآخر. فالجانب الواقعي في هاتين المسرحيتين هو الذي ينقل لنا ما نراه كل يوم وما نحسه ونفكر فيه، أما الجانب المتخيل فهو الذي يساعدنا على فهم ما نراه ونحسه ونفكر فيه.

كما تجدر الإشارة إلى أن المواقف في هاتين المسرحيتين درامية وتراجيدية أيضاً، لأنهما حافظتا على روح وهيكل الأسطورة. وكما هو معلوم فإن الموقف يكون درامياً ما دام الصراع قائماً فقط على مستوى الإرادات البشرية، ويصبح هذا الموقف تراجيدياً انطلاقاً من اللحظة التي يتولى فيها القدر تسيير المصائر البشرية[١١].

الهوامش

1. Hérodote، cité par H.C. Baldry – in": Le théâtre tragique des Grecs – Traduit de l'anglais par Jean-Pierre Darmon – AGORA – N° 9 – Maspero – La découverte – Paris – 1975 – p. 112.
2. Pierre – Henri Simon": Théâtre et destin (La signification de la renaissance dramatique en France au 20ème siècle) – Armand Colin – Paris 1959 – p. 14.
3. Racine، cité par Jacques Schérer، in": Dramaturgies d'Œdipe – P.U.F. écriture – 1ère édition – Paris – 1987 – p. 139.
4. Edith Hamilton": La mythologie (ses dieux، ses héros، ses légendes) – traduit de l'anglais par Abeth de Beughem – Marabout Université – Verviers – 1978 – p. 322-323.
5. Michael Grant / John Hazel": Dictionnaire de la mythologie – p. 28. Voir aussi": Edith Hamilton": La mythologie – pp. 222-238.
6. Ibid": pp. 256-257.
7. Fréderic Von Schiller": cité par Odette Aslan، in": L'art de théâtre – Editions Seghers – Paris – 1963 – p. 207.

٨. سعد أبو الرضا: الكلمة والبناء الدرامي. رؤية تحليلية مقارنة. دار الفكر العربي. الطبعة الأولى. ١٩٨١. ص ١٠٦٥.

٩. المرجع نفسه، ص ١٤٦.

١٠. المرجع نفسه، ص ٢٠٤.

11. Pierre – Aimé Touchard": L'amateur de théâtre (ou la règle du jeu) – Seuil – Paris – 1954 – p. 90.

الفصل العاشر

عندما تسخر المدينة من همومها بالمسرح

(مفهوم الكوميديا والكوميدي عند أوجين يونسكو)

الفصل العاشر

عندما تسخر المدينة من همومها بالمسرح
(مفهوم الكوميديا والكوميدي عند أوجين يونسكو)

*

بحث أوجين يونسكو، طوال حياته، وفي كل أعماله، عن أن يجعلنا نقاسمه رعبه: رعب من الديكتاتوريات السياسية، ورعب من الآخرين ومن غياب التواصل معهم. وهو في ذلك شبيه بوجوديي النصف الثاني من القرن العشرين. ورعب من الشيخوخة، ورعب من المادة، ورعب من الألم، ورعب من التقاليد العائلية ومن التنظيم الاجتماعي البورجوازي، وفوق كل هذا وذاك، رعب من الشرط الإنساني، مما نتج عنه رؤية مرعبة للعالم وللآخرين ولنفسه. غير أن يونسكو أراد دائماً أن يعلن نفسه كاتباً كوميدياً، يعالج كل هذا الرعب في ضحك صارخ.

عندما نتحدث اليوم عن أوجين يونسكو، فإننا نفكر أولاً في مسرحه أكثر مما نفكر في كتاباته الأخرى سواء منها رواية: "Le solitaire" (الوحيد)، أو كتاباته عن الرسم: "Le blanc et le noir" (الأبيض والأسود)، أو "La main peint ... notes de travail" (اليد ترسم... أفكار عن العمل)، أو كتاباته التنظيرية مثل: "Journal en miettes" (مذكرات متشذرة) و"Notes et contre notes" (أفكار وأفكار مضادة). ونفكر في مسرحياته التي عرضت أكثر مما نفكر في مسرحياته التي لم تعرض: نفكر في "La cantatrice chauve" (الأميرة الصلعاء) ١٩٥٠، و"La leçon" (الدرس) ١٩٥٠، و"Les chaises" (الكراسي) ١٩٥٢، و"Amédée comment s'en débarrasser" (أميديه أو كيف يمكن التخلص منه)

١٩٥٣، و"Rhinocéros" (الخراتيت) ١٩٥٩، و"Le roi se meurt" (الملك يحتضر) ١٩٦٢، أكثر مما نفكر في "Macbeth" (ماكبيث) ١٩٧٢، و"Voyages chez les morts" (سفر عند الأموات) ١٩٧٤.

كما تتبادر إلى أذهاننا مصطلحات من مثل "مسرح العبث" و"مسرح اللامعقول"، مسرح آمن بأنه في "المسرح التقليدي" قتلت الكلمات الصور، أو على الأقل جزّأتها، لأن الكلمات صارت أقنعة. ولعل قناع اللغة هذا هو ما يسميه (هيدجر) Heidegger "الثرثرة" أو "استحالة التخلص"[١]. لذلك ألح (هيدجر) في أكثر من مكان على إمكانية الكلام في الصمت، مما يسمح بالوصول إلى "حالة خاصة" من التواصل.

لهذا آمن يونسكو أيضاً بأن "التجربة العميقة ليس لها كلمات، فكلما شرحت نفسي، فهمت نفسي أقل"،[٢] فصار أحد أهم أهداف يونسكو أن يقيم أعماله على لغة لا تقول شيئاً. فكما يقول هو نفسه: "الصمت من ذهب، وضمانة الكلمة ينبغي أن تكون هي الصمت"[٣]، لذلك فالكوميديا عنده لا تقوم على الكلمة وحدها، لأن المسرح ليس لغة فقط، إنه فرجة أيضاً. والمسرح بصري بقدر ما هو سمعي، حيث تنشأ الكوميديا أيضاً من الرسم، والنحت، والرقص الإيقاعي، ولعب الممثلين، والديكور، والإنارة، والاكسسوار. فكل هذه العناصر تكوّن "الصور الركحية"، التي يمكنها أن تكون حاملة للكوميديا.

ويتابع يونسكو تحامله على الكلمة، فكلمة واحدة يمكن أن تضعنا على الطريق، لكن الكلمة الثانية تحدث لدينا ارتباكاً، وتخلق لدينا الكلمة الثالثة فزعاً، أما الكلمة الرابعة فهي بداية الفوضى المطلقة. فالكلمة لم تعد تُظهر الحقائق، إنها مجرد ثرثرة وهروب إلى الأمام. إنها تصُم الآذان، وتمنع

الصمت من التحدث، وتستنزف الفكر.

هل معنى هذا أن "الكلمة" لن تحقق أبداً الكوميديا؟ وماذا يعني مفهوم مثل "كوميدي الكلمات"؟ يؤكد Henri Bergson (هنري برجسون) أن "كوميدي الكلمات" يوضح عبثية اللغة كمحرك أساسي ورئيسي لمشهد كوميدي، كما يبين كيف أن تصلُّبَ الكلمة وآليتها شبيه بتصلب وآلية حركات الشخصيات. فتصلب الكلمة في "كوميدي الكلمات" يتجلى في العبارات المسكوكة، والجمل المقولبة، والجمل المعزولة عن قائلها، خصوصاً إذا ظهر لنا أنها قيلت بطريقة آلية. كل هذا يتحقق بما تحمله الكلمة من لا معقولية ظاهرة(٤).

إن كلام برجسون ويونسكو عن عبثية اللغة وعن عجز الكلمة وحدها عن خلق الكوميديا، لا يعني الاستغناء الكلي عن الكلمة في الكوميديا، وإنما يعني عدم إقامة المسرح الكوميدي كله على الكلمة التي يكون هدفها "الفهم"، أو يكون دورها هو "سرد الحكاية". فيونسكو من أولئك الكتاب المسرحيين المعاصرين الذين يقيمون علاقة مختلفة مع الحكاية، فهو ليس "سارد حكايات"، ولا يقيم مسرحه على كثافة الكتابة. وهو ليس ممن يمكن أن نسأله "ما هي حكاية مسرحيتك؟". وقد اتهمه النقد المدرسي، وكذا النقد الجامعي، بأنه من أولئك الذين "أضعفوا الحكاية"، أو أولئك الذين لا توجد في مسرحياتهم حكايات متناغمة. غير أنه آمن مع مجموعة من الكتاب أمثال (Jean-Claude Grumberg) "جان كلود جرونبورج"، و(Michel Deutsch) "ميشيل دوتش"، و(Michel Vinaver) "ميشيل فينافير" و(Bernard-Marie Koltès) "بيرنارد مار يكولتيس"، بقيمة المتلقي في خلق المتخيل الكوميدي، وبالدور الذي يمكن أن يلعبه القارئ

في إقامة "نصه" من خلال تحريك شبكات المعنى، وذلك بناء على ما حققته الأبحاث النقدية حول القارئ مثل البنيوية والسيميائيات، وبناء على التأكيد على علاقة القارئ بالنص وما ينتج عنها من بلورة للنص، انطلاقاً من رولان بارت ووصولاً إلى أمبرطو إيكو[٥].

لن أدرس الكوميديا في أعمال أوجين يونسكو المسرحية، وإنما سأعمل على استخراج مفهومه "للكوميديا والكوميدي" من خلال كتابه "نقط ونقط مضادة" Notes et contre-notes الذي يضم عدداً من المقالات المهمة، والحوارات القيمة عن مفاهيمه الدرامية، وعن نقده للنقد والنقاد، وعن آرائه في المسرح المعاصر، بالإضافة إلى رؤاه المختلفة عن الفنان والفن بصفة عامة.

١. أوجين يونسكو لا يفهم الفرق بين الكوميدي والتراجيدي:

يقول يونسكو: "من جهتي، لم أفهم قط الفرق الذي نقيمه بين الكوميدي والتراجيدي، وبما أن الكوميدي هو حدسُ اللا معقول، فإنه يبدو لي أكثر تيئيساً من التراجيدي. إن الكوميدي لا يمنح مَخرجاً"[٦].

لا أتصور أن يونسكو لا يفهم الفرق بين الكوميدي والتراجيدي: الكوميدي الذي يعتبر ظاهرة أنتربولوجية تستجيب لغريزة اللعب، ولرغبة الإنسان في المزاح والضحك. إنه سلاح اجتماعي يمنح للساخر وسائل لينتقد وسطه، وليُقَنِّع معارضتَه. الكوميدي الذي يقوم على الميكانيكية، وعلى الفعل الذي يفشل في الوصول إلى مبتغاه، وعلى تفوق الملاحظ، وعلى التحرر والمُتنفس[٧]. والتراجيدي الذي يشكل مبدأ فلسفياً وأنتربولوجياً، ويوجد في مختلف أشكال التعبير الأدبية والفنية بقدر ما يوجد في الوجود

الإنساني نفسه، "التراجيدي الذي يُقام أولاً على أعمال تراجيدية، والذي يُنجز بواسطة أبطال يوجدون كلياً في المتخيل. من هنا تُعلم التراجيديا الفلسفة"(٨).

صحيح أن المسافة الفاصلة بين الكوميدي والتراجيدي تكون أحياناً رفيعة إلى درجة أنه يكفي أن يظهر عنصر بسيط على الساحة لينقلب الكوميدي تراجيدياً. فالكاتب وهو يرسم ملامح الشخصية الكوميدية، إذا ما قدم لي ملمحاً من هذه الملامح بطريقة تثير عواطفي أو تعاطفي أو شفقتي، فإنه سيصبح من المستحيل علي بعد هذا أن أضحك من هذا الملمح. ولكن مع ذلك فيونسكو يعلم أن الكوميدي يحررنا من الحياء، بينما يحررنا التراجيدي من الشك، ويعلم أن التراجيدي يكشف لنا من نحنُ، بينما يشكف لنا الكوميدي عن ما يمكن أن نقوم به، ويعلم أخيراً أن التراجيدي يستجيب لرعب ميتافيزيقي، بينما يستجيب الكوميدي لشك حول الفعل الممكن، وإن كان يونسكو يؤكد أن الكوميدي لا يمنح مخرجاً، فإنني لا أتصور أن انتحار البطل أو قتله أو نفيه أو سجنه يعتبر فعلاً مخرجاً في التراجيديا.

٢. الكوميدي وجه آخر للتراجيدي..

يقول يونسكو: "أعتقد أن الكوميدي هو وجه آخر للتراجيدي"(٩). لا شك أن يونسكو ينطلق في هذا التصور من المثل الإسباني القديم الذي يقول: "إن العالم كوميديا بالنسبة إلى الإنسان الذي يفكر، وتراجيديا بالنسبة إلى الإنسان الذي يحس". إذن هو عالم واحد، لكن النظرة إليه تختلف، فيتخذ صورة مختلفة حسب هذه النظرة.

فالاهتمام الشغوف الذي نتابع به عواطف شخصية ما هو ما يخلق التراجيديا، والفضول البسيط الذي يترك لنا كل يقظتنا من أجل ملاحظة مئات التفاصيل المتعلقة بالشخصية هو ما يخلق الكوميديا. وبذلك يتكامل التراجيدي والكوميدي، وإن كان التراجيدي هو السابق مبدئياً، لأنه ينبغي أن نتأكد من شخصيتنا أولاً قبل أن نمرّ إلى الفعل. فعندما كان الإغريق يقدمون مشهداً كوميدياً بعد العرض التراجيدي، لم يكن هذا الفعل اعتباطياً، فبضم الجزء الكوميدي تكتمل الحلقة، ويصبح العلاج تاماً.

إن الجانب التراجيدي في المسرحية هو ما يعبر عن عجز الإنسان المنهزم، المنكسر تحت وطأة القدر، فالتراجيدي يعترف بحقيقة القضاء والقدر والقوانين التي تسير العالم، إنها قوانين قد تكون غير مفهومة، لكنها موضوعية. وعجز الإنسان هذا ولا جدوى مجهوداته هو ما يمكن أن يصبح كوميدياً في المسرحية. وهذا ما يجعل الكوميدي وجهاً آخر للتراجيدي.

٣. نضحك لكي لا نبكي:

يقول يونسكو: "يأتي الضحك كتحرير، إننا نضحك لكي لا نبكي"(١٠).

إن الضحك بالنسبة إليه نتيجة للمأساوي الذي نراه في الحياة أو على خشبة المسرح. وفي عالم حيث كل شيء عبث وانحطاط، وحده الضحك الخالص، يمكنه أن يكون متنفساً للإنسان. أضحك عندما أسقط "الغد" من حسابي، ويصبح الحاضر شفافاً، فلا تهديد، ولا خوف من المجهول، ولا توقع، ولا أحاسيس مُسبقة. وتصبح الأفعال بدون نتائج، ويصبح الكلام بدون معانٍ خفية، والصمت بدون أسرار. حينها أضحك لأن الكوميديا صارت خفيفة، والحياة أصبحت خفيفة، حينها لا أبكي لأنني إلى حدّ ما

تخلصتُ من عبء المستقبل.

إننا نضحك لكي لا نبكي عندما نُبعد الشفقة والخوف، ولا نحتفظ إلا بغير المنتظر والمفاجئ والبليد، في هذه الحالة يحمل الضحك التطهير الأرسطي ويصبح كوميدياً خالصاً، وإلا فإن الضحك نفسه يمكن أن يكون عنصراً من عناصر الجو التراجيدي(١١).

٤. شخصيات يونسكو بين الكوميديا والتراجيديا والتراجيكوميديا:

يقول يونسكو: "إن المؤلفين القدامى عندما يستعملون الكوميدي ممزوجاً بالتراجيدي، فإن شخصياتهم في نهاية الأمر ليست مضحكة، لأن التراجيدي ينتصر، أما فيما أفعله أنا، فالعكس هو الذي يحدث. إنها تنطلق من الكوميدي، وتصبح تراجيدية في فترة ما، ثم تنتهي كوميدية أو تراجيكوميدية"(١٤).

يثير يونسكو هنا إشكالية عميقة تتعلق بالشخصية الكوميدية والشخصية التراجيدية، والحدّ الفاصل بينهما. ففي التراجيديا، نعلم أن المتفرج لا بد أن يكون إلى حدّ ما متواطئاً مع البطل، بل أكثُر من ذلك، يتطلب الوهم التراجيدي من المتفرج أن يتخيل نفسه على خشبة المسرح، وأن يتماهى مع الشخصية التراجيدية. فالجو التراجيدي يتحقق كلياً عندما أحس بنفسي ذاتاً في الحدث الذي يجري أمامي. ومن أجل ذلك يتم اللجوء إلى المونولوج، وإلى مهالك البطل، وإلى كل ما يمكن أن يثير في المتفرج الرعب والخوف والشفقة(١٥).

أما بالنسبة إلى الكوميديا، فإن الأمر يختلف تماماً، فالشخصية التي على المسرح لا ينبغي أن تمثلني، إنها شخص آخر غيري، ولا ينبغي أن

أتماهى معها، إذ أنني في الغالب ما أحتقر وأستصغر الشخصية الكوميدية، فلا يمكن إذن أن أتماهى مع من أستصغره وأحتقره.

فالجو الكوميدي ينشأ عندما أحس بأنني لست معنياً بالأمر، وبأنني منفصل تماماً عما يجري أمامي حتى أستطيع أن أضحك منه. هذه القطيعة بيني، كمتفرج، وبين الشخصية الكوميدية تعني أن هذه الشخصية لا تنتمي إلى عالمي الخاص الضيق، ولكنها في كل الأحوال تحمل سمة الإنسان.

يرى يونسكو أن بعض شخصياته كوميدية لأنها عبثية، من دون أن تعلم ذلك، إنها محلّ استهزاء بشكل كوميدي. وبعض شخصياته كوميدية لأنها مُفرغة من إنسانيتها ومن كل مضمون سيكولوجي ومن كل دراما داخلية. وشخصيات أخرى كوميدية بسبب الطريقة التي تمارس بها إنسانيتها، وأخيراً بعض الشخصيات مؤثرة أكثر مما هي كوميدية، وجانبها الكوميدي آت على الخصوص من سذاجتها. لذلك فشخصياته المسرحية مؤثرة بقدر ما هي كوميدية، ومؤلمة بقدر ما هي موضع استهزاء.

٥. لا إنسانية بدون هزل: الهزل هو الحرية.

يقول يونسكو: "حيث لا يوجد الهزل لا توجد الإنسانية، وحيث لا يوجد الهزل- الذي هو الحرية والانفصال عن الذات- لا يوجد إلا المعتقل"[١٦].

وهكذا فالهزل ليس هو فقط الفكر الانتقادي بامتياز، وإنما يكاد يكون الوسيلة الوحيدة المتاحة لتحقيق الانفصال عن وضعيتنا التراجيكوميدية وألمنا الوجودي، بعد أن نكون قد فهمناهما وتجاوزناهما. فعندما نحقق الوعي بالشيء الفظيع ونضحك منه، نصبح آنذاك أسياداً لهذا الفظيع. ويتوحد الهزلي بالتراجيدي في مسرحيات يونسكو، وتتوحد الحقيقة

العميقة بالغريب. ويسمح الهزل لمبدأ الكاركاتور بأن يظهر حقائق الأشياء ويُضخمها. والهزل في مسرح يونسكو هو الذي يحقق لنا الوعي بالوضعية التراجيدية والعبثية للإنسان. بل إن هذا الهزل إذا كان أسودا فإنه يسمح لنا "بنزع الأسطرة"، أي إعادة تناول عناصر الأسطورة من خلال محاكاة ساخرة. إن الهزل لا يحترم أية تابوهات، كما أنه يمنحنا القدرة على تحمل تراجيدية الوجود.

٦. كوميديا يونسكو: كوميديا عنف

يقول يونسكو بأنه لا يريد "كوميديا الصالون، وإنما القوة، والحمولة الساخرة القصوى، والهزل، لكن بوسائل المحاكاة الجروتيسكية. كوميدي صلب من غير رقة، مبالغ فيه. ولا كوميديات درامية أيضاً، وإنما العودة إلى غير المحتمل، والدفع بكل الأشياء إلى الحدة، حيث توجد منابع التراجيدي. القيام بمسرح عنيف، عنيف كوميدياً، وعنيف تراجيدياً"[١٧].

وهكذا يظهر أن مسرح يونسكو هو "مسرح عنف"، وهو بذلك، إلى حدّ ما، وريث "مسرح القسوة" الذي نادى به أنطونان أرطو.

وتكمن تقنية "مسرح العنف" هذا في إعادة النظر في الدراماتورجيا التقليدية. فالحدث لم يعد مرتبطاً بالعقدة التي تنفك بعد التصعيد، وإنما صار الأمر يتعلق بموقف اصطدامي، مركب وغير محتمل وبدون حل. والشخصيات مجرد أفراد بدون سيكولوجية وبدون طبائع، حوارهم لا يعكس أي فكر أصيل، لغتهم الكوميدية تشتغل وحدها، كآلة، وكأي آلة لا بد أن يصيبها العطب.

إن شخصيات "كوميديا العنف" هاته ليس لها ما تقوله، فهناك طلاق

بين الكائن والفكر: فكر قد أفرغ من الكائن، وكائن يتحدث من دون أن يكون له فكر يؤطره.

٧. الكوميديا تنشأ من غياب المعنى:

يقول يونسكو: "إن كائنات غارقة في غياب المعنى، لا يمكنها إلا أن تكون جروتيسكية، ولا يمكن لآلامها إلا أن تكون تراجيدية بشكل عبثي"(١٨).

إن الضحك الذي ينتج عن غياب المعنى هو ما يسميه Jacques Derrida (جاك ديريدا): "الضحك الأصفر"، أو "الضحك الجامد"، أو "الضحك المُحرَج". إنه ضحك يفضح إحراج القارئ أو المتفرج. وبفضل هذا الضحك التائه على الطرق الخرساء لغياب المعنى والدلالة، يجد القارئ أو المتفرج نفسه مُجبراً على السير في عدة طرق بحثاً عن هذا المعنى الغائب. إن التمادي في غياب المعنى، يفجر لدى القارئ أو المتفرج ـ الذي ألِف شكلاً تقليدياً من المسرح أو من الكتابة ـ ضحكاً مبالغاً فيه(١٩).

إن ما يجعل الكوميديا تقوم في مسرح يونسكو على غياب المعنى، هو إحساسه الخاص بأن العالم يظهر أحياناً خالياً من أية دلالة، فلا يرى إلا الواقع اللاواقعي، والحقائق الأساسية المنسية، حيث الشخصيات تتيه في غير تناغم، وليس لها من شيء خاص بها إلا رعبُها، أو إحساسُها بالذنب، أو فشلُها، أو هشاشة حياتها. فلا يمكن لحضورها على خشبة المسرح إلا أن يكون حضوراً بدون معنى، ولا يمكن لغياب المعنى هذا إلا أن يثير الضحك.

٨. كتاب دراميون أثروا في كوميديا يونسكو:

يقول يونسكو عن الكتاب الذين أثروا في تصوره للكوميديا:

"آه! موليير... بطبيعة الحال أستاذنا جميعاً، رغم واقعيته".

ويقول أيضاً في مسرحية (الأميرة الصلعاء): "كنت قريباً من جاري Jarry". ويقول كذلك: "هذا النوع من الجروتيسك يمكن أن نجده عند جلديرود Gheldérode الذي أحبه كثيراً".

ويقول أخيراً: "عندما كنت أقرأ تمارين في الأسلوب" "Exercices de style" (لريمون كينو Raymond Queneau، تنبهت إلى أن في تجاربي في الكتابة نوعاً من التشابه مع تجارب هذا الكاتب"(٢٠).

وهكذا أثر موليير في يونسكو من خلال اعتباره الكوميديا أصعب من التراجيديا، لأنك عندما تصور أبطالاً، فأنت تفعل ما تريد، لكن عندما تصور الإنسان، فإنك تصوره انطلاقاً من طبيعته.

أما ألفرد جاري Alfred Jarry فقد أثر في يونسكو من خلال الصور القوية، ومن خلال التكرارات التي لها أثر التضخيم، ومن خلال البطل العبثي، ومن خلال تقديمه لعالم كاريكاتوري من دون تركيب درامي ولا سيكولوجي، حيث يتم تبسيط المواقف والشخصيات إلى أقصى حدّ. ويعتبر هذا التبسيط من أهم عناصر "الفارْس" Farce.

وظهر أثر ريمون كينو Raymond Queneau في كوميديا يونسكو من خلال اهتمامه بالأشكال الهندسية، ومن خلال المواضيع التي شغلته مثل: الحلم الذي لا نستطيع تحقيقه، والزمن الذي لا نستطيع التحكم فيه،

والعدم الذي لا نستطيع الهروب منه. كل هذه المواضيع مغلفة بالشاعرية وبالفكاهة الجميلة.

أما مسرح ميشيل جيلديرود Michel de Ghéldérode، فيجمع بين نوع من الكتابة التقليدية - خصوصاً فيما يتعلق بمعالجة الزمن - وشيء من العبث. وهذا الجانب العبثي هو الذي أثر في كوميديا يونسكو، خاصة في توظيفه للفظيع والكوميدي والجروستيك ونزع الأسطرة عن الشخصيات. إنه مسرح لا ذهني، غريزي بلمسة من "الدراما - الفارْس". تلك كانت أسماء مؤلفين مسرحيين بصماتهم واضحة في كوميديا أوجين يونسكو.

٩. تعددت التسميات والكوميديا واحدة

عندما نعود إلى مسرحيات يونسكو أو إلى تنظيراته، نجده قد أطلق على أعماله عدة تسميات مثل "المهزلة التراجيدية" و"شبه - دراما" و"اللامسرحية"، و"الدراما الكوميدية"، و"الكوميديا الطبيعية"، و"كوميديا الكوميديا". كلها تسميات الهدف منها إظهار أن الكوميدي تراجيدي، وأن التراجيديا الإنسانية عبثية، وأن الكوميديا يمكنها أن تكون محاكاة ساخرة، وأنه يمكن إغراق الكوميديا في التراجيديا كما يمكن إغراق التراجيديا في الكوميديا. وأن الكوميديا يمكنها أن تكون مرحلة من مراحل البناء الدرامي، ووسيلة من وسائل بناء المسرحية كلها. وأن الكوميدي والتراجيدي يتساكنان ويتعايشان أحياناً، كما أنهما يتدافعان ويبرز أحدهما على حساب الآخر أحياناً أخرى. وفي تعارضهما توازن ديناميكي وتوتر. وأنه يمكن أن نكون طبيعيين في تجاوزنا للطبيعي، وأنه يمكن أن يتداخل - في المسرحية نفسها - اليومي والغريب، والشعري والنثري، والتراجيدي والفارس، والواقعي والعجيب. إنها كوميديا تحتاج - لكي تحدث

تأثيراً - إلى شيء ما يشبه التخدير المؤقت للقلب، لأنها تتوجه إلى الذكاء الخالص.

كل هذه التسميات تثبت أن كل كوميدي ليس كوميدياً بنفس الدرجة. فالكلمة ليست كوميدية بنفس درجة الحركة، وحركة ما ليست كوميدية بنفس درجة حركة أخرى. وطبع ما ليس كوميدياً بنفس درجة موقف ما. كما أن الصمت الذي يثير الابتسامة، ليس أقل كوميدية من الترفيه الذي قد يُفجر الضحك الصاخب(٢١).

كل هـذه التسميات التي يطلقها يونسكو على كوميدياته تثبت أن الترفيه معناه أن الشخصية تهرب من الواقع، وأن تغضين الوجه معناه أن الشخصية تهرب من الوجه، وأن تصلب الحركة معناه أن الشخصية تهرب من الجسد، وأن التنكر معناه أن الشخصية تهرب من الزي، وأن اللبس في الموقف معناه أن الشخصية تنمحي وراء الحبكة.

إن كثرة التسميات التي أطلقها يونسكو على كوميدياته، نابعة من كثرة الوسائل والأدوات التي وظفها في مسرحياته، ولا يمكن للمرء إلا أن يندهش أمام هذا الحشد الهائل من الأدوات والوسائل الموجودة في هذه المسرحيات. وهكذا نجد: "الفارْس، والتراجيدي، والكوميدي المرعب، والواقعي، والطبيعي، والعجيب، والفانتاستيك، والجروتيسك، والكاريكاتور، والهزل، والسخرية، والهزل الأسود، والسخيف، والعبث، والرؤية النقدية، والفظيع، والمصير، والقدر، والضحك، والمحاكاة الساخرة، والقسوة". كيف يمكن لمسرحية كوميدية ما أن تحمل وتتحمّل كل هذه الأشياء؟ ببساطة لأن كل هذه الأشياء موجودة مجتمعة في الحياة. وما كوميديا يونسكو إلا الحياة بجوها الكوميدي وجوها التراجيدي. وكل ضحك من الحياة هو نوع من

التحرر منها، وقطيعة - ولو مؤقتة - مع تراجيدية الشرط الإنساني. وكل سخرية من الحياة، هي أصلاً سخرية الكاتب من نفسه. وقد أكد يونسكو هذا الأمر، إذ قال: "لقد سخرت دائماً من نفسي في ما أكتبه"(٢٢).

إنه يعلم في قرارة نفسه، أن كوميديا مؤلف ما، هي نوع من التعبير عن ارتباك ما. فالمؤلف يستغل لا معناه الخاص، وهذا ما يضحك الآخرين. لأنه لو فهم المؤلف كل شيء عن الفن والأدب والحياة لما كان كوميدياً. إنه كوميدي لأنه بليد - إلى حدّ ما - ككل الناس.

الهوامش

2. Martin Heidegger : Etre et temps – traduction : François Verzin – Paris – Gallimard – 1986 – p. 214.
3. Eugène Ionesco : Journal en miettes – Mercure de France – Paris – 1967 – p. 120.
4. Ibid – p. 121.
5. Henri Bergson : Le rire – Quadrige – P.U.F. – Paris – 400è édition – 1983 – p. 114.
6. Jean-Pierre Ryngaert : Lire le théâtre contemporain – Dunod – 1993 – Paris – p. 6.
7. Eugène Ionesco : Notes et contre-notes – Folio – essais – Gallimard – 1966 – p. 110.
8. Patrice Pavis : Dictionnaire du théâtre – Armand Collin – 2002 – Paris – p. 56.
9. Paul Ricoeur : Sur le tragique – Esprit – Mars – 1953 – p 449.
10. Eugène Ionesco : Notes et contre-notes – p. 173.
11. Ibid – p 173.
12. Pierre - Aimé Touchard : Dionysos – Apologie pour le théâtre – Editions du Seuil – Paris – 1952 – p 34.
13. Eugène Ionesco : Notes et contre-notes – p 179.
14. Henri Bergson : Le rire – p 3.
15. Eugène Ionesco : Notes et contre-notes – p 174.
16. Guy Michaud : Ionesco : De la dérision à l'anti-monde – in : Le théâtre moderne – Depuis la deuxième guerre

mondiale – II – C.N.R.S. – Paris – 1973 – p 37.
17. Eugène Ionesco : Notes et contre-notes – p 180.
18. Ibid – p 217.
19. Ibid – p 257.
20. Jacques Derrida : L'écriture et la différence – Paris – Seuil – 1967 – p 376.
21. Eugène Ionesco : Notes et contre-notes – p 173.174.255.
22. Henri Gouhier : Le théâtre et l'existence – Philosophie de l'esprit – Aubier – Paris – 1952 – p 131.
23. Eugène Ionesco : Notes et contre-notes – p 179.

الدكتور يونس لوليدي

- من مواليد ١٩٦٠ بفاس - المغرب.
- حاصل على دكتوراه الدولة سنة ١٩٩٤ بجامعة المولى إسماعيل - مكناس - في موضوع: "الأسطورة الإغريقية في المسرح العربي المعاصر".
- حاصل على دكتوراه السلك الثالث سنة ١٩٨٦ من جامعة مرسيليا الأولى بفرنسا - في موضوع: "اللغة الدرامية".
- حاصل على شهادة الدروس المعمقة من مرسيليا الأولى بفرنسا سنة ١٩٨٤.
- فاز بجائزة الثقافة والإعلام سنة ١٩٩٩ عن كتاب "الميثولوجيا الإغريقية في المسرح العربي المعاصر".
- رئيس لجنة الفنون بالمجلس الجهوي للثقافة.
- رئيس وحدة التكوين والبحث: "الأشكال الفرجوية والسردية العربية وحوار الثقافات - كلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز - فاس.

الإصدارات:

- النص الدرامي وصيغ قراءته - ٢٠٠٥.
- المسرح والمدينة، سنة ٢٠٠٢.
- الميثولوجيا الإغريقية في المسرح العربي المعاصر، سنة ١٩٩٨.
- الأسطورة بين الثقافة الغربية والثقافة الإسلامية، سنة ١٩٩٦.
- اشترك (مع باحثين آخرين) في تأليف تسعة كتب أخرى تتناول قضايا المسرح والأدب.

أخرج عدداً من المسرحيات منها:

- الحفل الكبير، ٢٠٠٤.
- مسرحية برلمانيات، ٢٠٠٣.
- مسرحية شيطانيات، ٢٠٠١.
- مسرحية قاضي الظلام، ٢٠٠٠.

المحتــويات

سلسلة دراسات ثقافية

صدر منها:

١. الرواية والتاريخ - إبريل ٢٠٠٦

٧٩٢ يونس لوليدي

المسرح والمدينة / يونس لوليدي . - الدوحة : المجلس الوطني للثقافة والفنون والتراث ، ٢٠٠٦

٢٠٨ ص ؛ ٢١ سم . - (دراسات ثقافية ؛ ٢)

رقم الإيداع بدار الكتب القطرية : ٣٥١ / ٢٠٠٦

الرقم الدولي : ٥- ٩٠ - ٥٨ - ٩٩٩٢١

رقم الإيداع بدار الكتب القطرية : ٣٥١ / ٢٠٠٦

الرقم الدولي (ردمك) : ٥ - ٩٠ - ٥٨ - ٩٩٩٢١

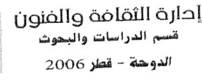
المسرح والمدينة

د. يونس لوليدي

يولد المسرح ويفرض نفسه أحيانا غير عابئ بحاجة أو عدم حاجة المدينة إليه، لأن ما يهمه في بعض الأحيان هو أن يسعى إلى أن يصارع من أجل إخراج عالم يرفض أن يخرج، أن يكون مجرد فعل درامي، أن يفرض رؤية خاصة، أن يمارس سلطة، أن يطرح أسئلة دون أن يجيب عنها، أن يمارس التخييل والابتكار والاكتشاف والخلق كوظائف طبيعية وكضرورة غريزية. ومن ذلك يسعى الباحث في هذا الكتاب إلى التأكيد على أن المسرح هو من بين آخر الأمكنة التي لا يزال بإمكان الإنسان أن يمارس فيها إنسانيته و مدنيته.







إدارة الثقافة والفنون
قسم الدراسات والبحوث
الدوحة - قطر 2006